أما قبل

فقد استأثر شوق بالعدد السابق من «فصول» ، ولكنه لن يترك كل صفحات هذا العدد الجديد خالصة لقرينه حافظ ؛ فقد شاء بعض الباحثين ، وأقرتهم المجلة على ذلك ، أن يجمعوا بينهما فى عدد من الأطر ، لما رأوه بينهما من توافق أو تخالف . وإذا كنا قد ذكرنا فى تقديم بعض الأعداد السابقة أن كثيرا من المفاهيم السائدة أو الرائجة ، التى ظهرت حتى فى القرن العشرين نفسه ، ربما احتاجت إلى مراجعة ، وأن المراجعة ربما انتهت إلى ما يخالف هذه المفاهيم أو يعدل منها ، خصوصا عندما تكون الموضوعية هى رائد إعادة النظر والمراجعة ، فقد أسفرت التجربة التى قدمت فى العدد السابق واستكملت فى هذا العدد ، عن عدد من النتائج التى تؤكد أهمية تلك المراجعة . إن صورة الشاعرين الكبيرين و إنجازهما لابد أن يتمثلا فى ضمير القارىء اليوم على نحو يختلف فى قليل أو كثير عما كانا عليه منذ أكثر من نصف قرن ، لا لأن الزمن قد تغير فحسب ، فتغيرت معه المفاهيم ، بل لأن العواطف الخاصة التى تفرض نفسها على المعاصرة وأحكامها ، إيجابا وسلبا ، قد أخذ تأثيرها على النظر والحكم يتقلص إن لم يكن قد تلاشى .

إن التاريخ يصحح نفسه على الدوام ، ومن الغفلة أن نظن أن أحكامنا التى نصدرها اليوم ليست محسوبة علينا ؛ فسيأتى فى الغد القريب أو البعيد آخرون يناقشوننا الحساب ، كما تناقش نحن أسلافنا اليوم . ولمن شاء أن يحتفظ بنفسه كبيرا فى ذمة التاريخ أو فى أعين الأجيال القادمة أن يتدبر هذه الحقيقة .

إن من أخطر آفات المعاصرة أن يصدر المرء فى أحكامه عن عواطفه الشخصية ، فيروج لعمل على حساب غيره ، أو يهون من شأن عمل لكى يبرز ما هو دونه . ولكن أخطر من هذا أن ينصب المرء نفسه حكما فيما لا يقع فى دائرة اهتمامه أو معارفه ، أو فيما يجاوز حدود إدراكه وفهمه . فمن الناس من يخيل إلى نفسه ، أو يخيل إليه السذج من الناس ، أنه صار قادرا على أن يفتى فى أى شىء وكل شىء ، وأنه ما من سؤال يطرح إلا ولديه عنه جواب . عندذاك يفتى فى الطب من هو غير مؤهل للطب ، ويفتى فى الفن من هو غير قادر على تلقيه فضلا عن الحكم عليه ، وهكذا . ولو أنصف الإنسان نفسه لعرف أن له حدودا لا ينبغى له أن يجاوزها ، وأن إتقانه لشىء ، إن كان قد أتقن شيئا ، لا يعنى أنه صار يتقن كل شىء .

إن ما يصيب حياتنا الفكرية من أذى من جراء هذه الفوضى يفوق كل تصور ، لأنه يشيع اليأس فى نفوس المبدعين الأصلاء الصادقين مع أنفسهم ، ويحبط فى نفوسهم كل محاولة للانطلاق ، ويفتح الباب على مصراعيه للدجل والنفاق الاجتماعى . وكل هذا محسوب علينا . وسوف تأتى من بعدنا أجيال تحررت من هذا الدجل وهذا النفاق ، تراجع حصاد هذه الحقبة وتصفيه ، وتزن الأمور بعدالة موضوعية مطلقة ، تعطى كل ذى حق حقه ، وتنفى كل زيف وبطلان .

وبعد فإن ما تستخلصه هذه المجلة من الدرس الذى انتهت إليه تجربتها مع شوق وحافظ يؤكد أهمية هذه المراجعات لحقب من حياتنا الثقافية فى إلقاء الضوء على جوانب من الواقع الثقافى الذى نعيشه ؛ فليست مهمتنا اليوم ، أو فى أى يوم ، مقصورة على مراجعة التاريخ ، من أجل تعرف حقائقه ، بل إن هذه المراجعة - فى هدفها الأخير - هى أسلوب كذلك لضبط حركة الواقع الذى نعيشه ، وتخليصه من كل ما قد يشوبه من أوهام ، أو ما يعوق مسيرته من زيف وبطلان . ولابد أن تكون الأذهان صحيحة ، حتى يصدق قولنا المألوف : لا يصح فى الأذهان إلا الصحيح . أما الأذهان المعتلة فنسأل الله لها السلامة ، كما نسأله السلامة لنا منها .

رئيس التحرير

هذا العدد

يكمل هذا العدد الأبحاث التى انطوى عليها العدد السابق ، حول تراث حافظ وشوقى ؛ فهو قرين العدد الماضى وتتمة له ، فى تعرف الجوانب المتنوعة من التراث الشعرى والنثرى لهذين الشاعرين الرائدين . وإذا كان العدد السابق قد استقل بالدراسات الخاصة بتراث أحمد شوقى ، وركّز تركيزا لافتا على الجوانب الشعرية من هذا التراث ، خلال مناهج نقدية متعددة ، وإجراءات تطبيقية متباينة ، فإن هذا العدد يحاول أن يصل بالتعدد والتباين إلى غايته التى تهدف إلى تكامل آفاق المعرفة والدرس . ولذلك يركز هذا العدد على تراث حافظ إبراهيم الشعرى والنثرى على السواء . وتتناول أبحاثه تراث حافظ فى ذاته من ناحية ، ومن خلال علاقته بتراث قرينه شوقى من ناحية ثانية ، ومن خلال علاقته بالاتجاه الإحيائى السائد فى عصرهما من ناحية ثالثة .

والحق أن الأبحاث التى قُدِّمت إلى مؤتمر حافظ وشوقى ، فى أكتوبر الماضى ، والتى صدر أصحابها عن قناعة ذاتية خاصة بكل منهم على حدة ، قد أثارت ـ فى الأذهان ـ أسئلة لافتة ، ملحة ، عن دلالة التركيز على شوقى بالقياس إلى حافظ . لقد كانت الأبحاث الخاصة بتراث حافظ ضئيلة ، قليلة ، لا تصل ـ فى كمها ـ إلى ما يقارب ربع الأبحاث التى دارت حول شعر شوقى الغنائى والمسرحى ، ولا تصل ـ فى كيفها ـ إلى إثارة مشكلات للقيمة تماثل تلك التى أثارها شعر شوقى . هل يرجع ذلك إلى الثراء الكمى الذى يتميز به تراث شوقى بالقياس إلى تراث حافظ ؟ أو يرجع إلى نوع من الثراء الكيفى ، لا يشير إليه الباحثون مباشرة ، وإن عبروا عنه ضمنا ، بتركيزهم على تراث شوقى دون قرينه حافظ ؟ هذه الأسئلة وما يماثلها كانت مطروحة على الأذهان ، تمثل نغمة ضمنية ، تتأبى على الظهور المباشر ، الملح ، خلال مناقشات المؤتمر التى دارت حول الشاعرين . ومع ذلك فقد ارتفعت حدة هذه النغمة الضمنية ، فتجلت فى كلمات حماسية حينا ، أشارت إلى ضرورة إنصاف حافظ والاهتمام الواجب بدراسته . ولاذت بعض هذه الكلمات بما خطّه طه حسين ـ فى كتابه «حافظ وشوقى» ـ عن الموازنة بين الشاعرين ، أو ما خطّه زكى مبارك عن الحظ العاثر الذى لقيه حافظ الشاعر حيًّا وميتاً . ولكن ظلت الحقيقة ماثلة تفرض السؤال : لماذا لم تتحول ضرورة الإنصاف والاهتمام الواجب إلى محرك قَبْلى ، يدفع الباحثين ـ تلقائيا ـ إلى التوجه المباشر صوب تراث حافظ إبراهيم ؟ لقد فرض هذا السؤال الملح نفسه على خطة هذا العدد ، ولم يكن ثمة مفر من الإلحاح على مزيد من الدارسين للتوجه صوب شعر حافظ إبراهيم ، ومحاولة دراسة تراثه ، فكانت الاستجابة خمسة أبحاث جديدة ، تتصدر هذا العدد ، لتتجاور مع أبحاث سابقة عليها ، طُرحت فى المؤتمر ، وذلك ليشكّل مجموع ما كتب عن حافظ ، على حدة ، نصف الأبحاث الأساسية فى هذا العدد .

وتنطوى الأبحاث الخاصة بحافظ إبراهيم ، فى هذا العدد ، على محورين أساسيين ؛ ينصرف أولهما إلى الشعر ، فيركز على التحليل الأسلوبى من ناحية ، وعلى ألوان من التحليل الاجتماعى والتاريخى من ناحية ثانية . وينصرف ثانى هذين المحورين إلى النثر ؛ ليركز كل التركيز على «ليالى سطيح» (١٩٠٧) العمل النثرى البارز ، الوحيد ، لحافظ إبراهيم ، فيما عدا التعريب .

وأول هذه الأبحاث «قراءة أسلوبية لشعر حافظ» ينهض بها شكرى عياد . وتحاول هذه القراءة أن تعيد النظر فى شعر حافظ ، على هدى من الدراسة الأسلوبية للأدب . والمقصود بالأسلوب ـ فى هذا السياق ـ الطريقة المتميزة للتعبير اللغوى ، من حيث هى دالّ ينطوى على مدلول ، يتصل بالرؤية أو الموقف . وكما تنطوى قراءة شكرى عياد على مشروع مباشر ، يتصل بإعادة النظر فى شعر حافظ ، تنطوى على مشروع ضمنى أوسع ، لدراسة الشعر العربى التقليدى فى مجمله ، وذلك من خلال مقولة «الأنماط الأسلوبية» التى تطرحها القراءة ، بوصفها أداة إجرائية فعّالة فى تطوير دراسة هذا الشعر . و«النمط الأسلوبى» نموذج افتراضى ، يؤلفه الناقد من صفات لغوية

معينة ، فى قصائد معروفة لديه ، دون أن يتحقق هذا النموذج الافتراضى ـ بالضرورة ـ تحققاً مطلقا ، فى كل قصيدة على حدة ، ولكنه يساعد ـ وهذا هو المهم ـ فى تحديد الطريقة المعينة التى يستعمل بها الشاعر اللغة ، فى قصائده ، فيغدو النمط أقرب إلى العرف الخاص بالشاعر المتعيّن ، أو الشفرة الخاصة بالشعر المدروس . وعندما تهبط القراءة من التعميم المنهجى إلى التخصيص الإجرائى ، تتوقف على نمطين أسلوبيين متعارضين فى شعر حافظ . أما النمط الأول فهو «النمط الفخم » الذى يقوم على التجمل فى المشاعر والعبارة على السواء . ويقابله نمط آخر ، يمثّل نقيضا له ، وكسراً لنسقه ، وهو «النمط الواقعى المأنوس » الذى يقوم على المفارقة الساخرة ، والأداء الشعبى ، والنكتة اللافتة ، والتهكم بمعناه البلاغى . وإذا كان النمط الأول يتصل بأوصاف الجزالة والرصانة والفحولة وما إليها يلتصق النمط الثانى بصفات الشعبية وما يتصل بها . وقد يجمع الشاعر ـ حافظ ـ بين النمطين فى سياق واحد ، أو بيت واحد ، ليحدث نوعا من التنافر النغمى والدلالى المقصود . أو يولد بين النمطين نمطا ثالثا ، خصوصا عندما ينطوى السياق على نوع من الحكمة الشعبية . وتتعمق القراءة الكشف عن النمط « الواقعى المأنوس » بالكشف عن تجلياته اللغوية ، تلك التى تتمثل فى استخدام الصيغ «المولّدة » ، والاستعمال العامى ، والتهكم الساخر . وكما ينطوى هذا النمط على نوع من الانحراف عن «النمط الفخم » ، بجلاله ورصانته ، يشير التهكم الساخر إلى نوع من الرؤية الاجتماعية ، تنطوى على وعى بمفارقة تاريخية وتغير اجتماعى حاد ، وذلك على نحو يتحول فيه النمط الأسلوبى نفسه إلى وسيلة للتعبير الذاتى عن واقع اجتماعى متميز .

وتحاول دراسة أحمد طاهر حسنين «المعجم الشعرى عند حافظ إبراهيم » الاقتراب من أسلوب حافظ الشعرى ، ولكن من خلال منظور يغاير منظور «الأنماط الأسلوبية » . وتبدأ الحركة الأساسية للدراسة مقترنة ببعد للقيمة ، مؤداه أن الشعر بناء لغوى ، يتميز فيه الشاعر عن غيره بحسن استخدامه وتنظيمه عناصر هذا البناء . والدراسة اللغوية للمعجم الشعرى ـ فى مثل هذا البعد ـ وسيلة إلى اكتشاف القيمة ، على أساس لغوى صارم ، يقترن بقراءة أفقية للطريقة التى يضم بها الشاعر كلماته فى البيت الواحد ، وقراءة رأسية للكيفية التى تتكرر بها أنواع معينة من الكلمات فى شعر الشاعر . وتنطلق الحركة الأساسية للدراسة،لتلاحظ طبيعة «البثّ الشعرى » عند حافظ ، وكيف يبدأ هذا البث ـ عادة ـ من «أنا » واضحة ، تبرز فى مطالع القصائد ، ويؤكدها التكرار اللافت لضمير المتكلم المنفصل أو المتصل . والعلاقة بين «أنا » المُرسِل و «نحن » المستقبل ـ فى هذا البث ـ علاقة تجانس ، تنطوى الثنائية فيها على ذات تعكس الجماعة ، وتنطق باسمها ، مثلما تتوجه إليها بالخطاب «الباثّ » . وبقدر ماتميز هذه العلاقة الثنائية طبيعة شعر حافظ ، لتفصل بينه وبين الشعر الرومانسى مثلا ، تفرض هذه العلاقة ظواهر متكررة دالة فى المعجم الشعرى . وأهم هذه الظواهر : التكرار والمطابقة . وإذا كان التكرار يرتبط بعملية الإنشاد الجماعى الذى تتجه فيه «الأنا » إلى «النحن » ، أو تصدر عنها ، ترتبط المطابقة بتحقيق نوع من التناسب النغمى ، وتفرض مجموعة من الأوزان . وتقترن هذه العلاقة الثنائية بظاهرة صوتية دالة ، تتمثل فى الافتتاح بحرف الفاء ، بكل ما ينطوى عليه الاستخدام الوظيفى لهذا الحرف من استحضار صورة الفعل والزمن . ويقترن الاستحضار ـ بدوره ـ بظاهرة التضمين ، بكل ما يرتبط بها من إشارات وأسماء ، تشكل عنصرا دالا فى المعجم ، يتضافر مع غيره من الصيغ اللغوية الجاهزة والتعبيرات الشعبية ، لتحقيق ثنائية التجانس بين «الأنا » و«النحن » . ولكن هل لهذه الثنائية الدالة صلة بكيفية توزيع الأوزان ، وتنوع القافية ، وتباين حركاتها فى شعر حافظ ؟ سؤال يساعد الإحصاء فى الإجابة عنه . ولذلك تختتم دراسة أحمد طاهر حسنين بمجموعة من الجداول الإحصائية ، تشكل مادة تجريبية ، لاستخراج مدلولات تقترن بطبيعة ثنائية التجانس التى تشير إليها الدراسة فى مفتتحها .

إن هذه المدلولات هى التى تصل بين المنظور المتميز لدراسة «المعجم الشعرى » والمنظور المتميز لدراسة «الأنماط الأسلوبية » ، عند حافظ ؛ ذلك لأن كلا المنظورين يتجاوبان ، على أساس الانطلاق من الدال الأسلوبى ، فى النص ، إلى مدلول له قد يقع خارج

النص ، فيمثل رؤية اجتماعية فى حالة «النمط الأسلوبى» ، أو موقفا تتجانس فيه «الأنا» مع «النحن» ، فى حالة «المعجم الشعرى» . ولكن تتنوع المداخل الأسلوبية ، فى هذا العدد ، فتنصرف ـ على الأقل ـ إلى ملاحظة التكرار الشكلى للظواهر الأسلوبية ، دون التركيز ـ ضرورة ـ على المدلولات القارّة ، داخل النص أو خارجه ، ويقتصر التحليل على نوع من الوصف الدال لا يتجاوزه إلى غيره . وذلك ما تفعله دراسة محمد عبد المطلب عن «التكرار النمطى فى قصيدة المديح عند حافظ» ، ودراسة على هنداوى عن «بناء الجملة فى ديوان حافظ» .

أما دراسة «التكرار النمطى فى قصيدة المديح عند حافظ» فهى دراسة تعتمد ـ فى محركاتها الإجرائية ـ على نوع من التوفيق بين بعض معطيات «الأسلوبية» الحديثة ، وبعض أفكار البلاغيين والنحاة القدماء ، ناظرة بعين الاعتبار إلى جهد محمد الهادى الطرابلسى ، فى كتابه «خصائص الأسلوب فى الشوقيات» (تونس ١٩٨١) . ولذلك تبدأ الدراسة بدعوة إلى التقارب بين «البلاغة القديمة» و«الأسلوبية الحديثة» . وتمضى الدراسة ـ على أساس من هذا التوفيق ـ إلى تصنيف العناصر البلاغية التى تتردد فى قصائد المديح عند حافظ ، فتبدأ بإحصاء أبيات المديح ـ فى الديوان ـ لتحدد ارتفاع نسبة أبيات المديح بالقياس إلى بقية أبيات الديوان . وتتحرك الدراسة ـ بعد ذلك ـ لملاحظة أشكال التكرار الصوتى والدلالى ؛ فتبدأ بالتصريع ؛ مركزة على معدلاته الإحصائية ، واقترانه بتماسك الصياغة . وتهتم الدراسة بالتجنيس ، لتؤكد اتصاله بما تسميه نضج الدلالة واكتمالها ، أو تداعى الدلالة عن طريق المجاورة ، أو خلق لون من الترجيع الصوتى . وتتوقف الدراسة ـ بعد ذلك ـ على التكرار الشكلى ، وتقصد به تكرار صيغة بعينها ، لتحقيق صفات بلاغية ، أقرب إلى ما أطلق عليه البلاغيون : «التعديد» و«التنسيق» . وتقترن هذه الصفات بعناصر شكلية مغايرة ، ترجع إلى «التذييل» ، و«التقطيع» ، و«التقابل» . ولكن ينطوى «التقابل» على نوع من التركيب ، يكشف عن أوجه متعددة ، تنطوى على الظهور والخفاء ، أو الحركة والسكون ، أو تقابل الأزمان ، والجهات ، والأجناس ، والعواطف . وبقدر ما تلح الدراسة على الوصف الظاهرى لجوانب التكرار المختلفة ، تقدم مجموعة من الملاحظات التجريبية ، يمكن أن تساعد فى عمليات التحليل الدلالى المتكاملة لشعر حافظ .

وتتوقف دراسة على هنداوى على أحد قطاعات الجملة عند حافظ ؛ فتدرس «الجملة الاسمية» فى ديوانه ، مثبتة ومنفية ومؤكدة ، واصفة أنماطها المختلفة وأشكالها المتباينة ، محصيةً توزيعها وتكرارها ، مع مقارنة نتائج ذلك كله بنتائج إحصائية لدراسة مجموعى «المفضليات» و«الأصمعيات» . وتكشف المقارنة عن تقارب فى نسبة تكرار بعض أشكال الجملة الاسمية ، ما بين شعر حافظ ومجموعى الشعر القديم ، لتبرر الدراسة هذا التقارب بثقافة حافظ وصلته الوثيقة بالتراث . وتمضى الدراسة فى رصد الظواهر النحوية للجملة ، لتنتهى بملاحظات عن دلالات التراكيب النحوية ، مختتمة هذه الدلالات بالتقديم والتأخير واقترانه بمعنى التوكيد .

ويأخذ المحور الأساسى لدراسة شعر حافظ منطلقا مغايراً ، مع انتهاء دراسة «الجملة الاسمية» عند حافظ ، ويتفرع إلى اتجاهات عدة ؛ تبدأ بتأمل مفهوم حافظ عن الشعر ، وتنتهى بدراسة شعر حافظ فى ضوء الواقع السياسى والاجتماعى لعصره ، لتكشف عن حقيقة صفة البؤس التى لصقت بهذا الشاعر .

ويبدأ عبد الرحمن فهمى دراسته «مفاهيم شعرية عند حافظ إبراهيم» بداية تحذيرية ؛ فيلفتنا إلى أن حافظاً لم يقدم نظرية متكاملة فى الشعر ، وإنما قدّم آراء متناثرة ، مبعثرة فى ديوانه المنشور ، أو كتاباته النثرية . وبقدر ما يؤكد عبد الرحمن فهمى إمكانية استخراج «مفاهيم شعرية» ، من هذه الآراء المتناثرة ، يحذرنا من التقبل الساذج لها ؛ ذلك لأن حافظا قد يقول مالا يعنيه أحيانا ، مجاراة منه لبعض النقاد الذين يحترمهم أو يخشاهم ، دون أن يؤمن ـ ضرورة ـ بما يقول ، أو تكون لديه القدرة على تحقيقه . يضاف إلى ذلك

أن آراء حافظ ، فى الشعر ، قد مرت بمراحل متعددة من التطور ، نتيجة تطور الحياة الثقافية وتغيرها . وإذا أضفنا إلى ذلك أن تراث حافظ لم ينشر ، أو يحقق ، كاملا إلى الآن ، ازداد الحذر الواجب فى الحديث عن «المفاهيم الشعرية» عنده . ويمضى عبد الرحمن فهمى ـ على هدى من هذه المحاذير ـ إلى استخلاص بعض المفاهيم الأساسية لحافظ عن الشعر ، خصوصا تلك التى تتصل بتصوره لماهية الشعر ، وما يترتب على الماهية من تحديد قضايا متنوعة ؛ أهمها قضية «القديم والجديد» . ويحاول عبد الرحمن فهمى أن يتجنب المزالق التى نبّه عليها بالاستناد الدائم إلى عصر حافظ ؛ فيقرأ ـ من ثم ـ الأفكار المتناثرة للشاعر عن الشعر ، فى ضوء تطورات الوضع السياسى وتغيرات الواقع الاجتماعى التى عاشها حافظ .

ويمثل هذا المنحى من التفكير ، تمهّد دراسة عبد الرحمن فهمى لدراسة على البطل عن «شعر حافظ فى ضوء الواقع السياسى والاجتماعى» . وتتحرك الدراسة الأخيرة على هدى من بعض المبادىء الأساسية للمنظر الاجتماعى إلى الأدب ، فتبدأ برصد الوضع الطبقى لحافظ إبراهيم ، وتتأمل علاقته بالقوى الاجتماعية فى عصره ، لتستشف من شعره نوعا من الوعى الاجتماعى . وتؤكد الدراسة أن مجموع العلاقات السياسية والاجتماعية المعقدة التى عاشها حافظ قد حالت بينه وبين القيام بالدور الذى كان مؤهلا له ؛ فقد ظل متأرجحا بين أجنحة سياسية متصارعة ، ولكنه ظل ـ رغم هذا التأرجح ـ منطويا على صوت شعرى ، يعبّر عن آمال الوطنيين ، وطموح الشعب المصرى ، خصوصا حينما احتدم الصراع السياسى ، حول أحداث دالة مثل «حادثة دنشواى» . ويبدو أن الموقف الاجتماعى المتميز لحافظ هو الذى جعل شعره أقرب إلى التقاليد العربية الخالصة ، بالقياس إلى شعر شوقى الذى تأثر بالثقافة الغربية ؛ ذلك لأن حافظا ظل شاعر الشعب البائس ، فى مقابل شوقى شاعر الأرستقراطية الذى ينظر إلى الغرب .

ولكن ما حقيقة بؤس حافظ ؟ وهل هى نوع من الدعاية التى تنطوى على التعاطف ، أو هى حقيقة تاريخية ؟ وهل يتصل هذا البؤس بسلوك شخصى أو يتصل بوضع اجتماعى طبقى ؟ تلك هى الأسئلة التى يحاول أحمد محمد على الإجابة عنها ، فى دراسته «بؤس حافظ بين الحقيقة والوهم» . وتعتمد الإجابة على نوع من «قص الأثر» التاريخى ، ونوع من تعقب الأخبار بالتحقيق والتمحيص ، على طريقة علماء «الحديث» فى «الجرح والتعديل» . وتنتهى الإجابة إلى مفارقة مؤداها أن «بؤس» حافظ ليس سوى فكرة شائعة لا نصيب لها من الصحة ، لونظرنا إلى الأمر فى ضوء الوقائع المادية ، المقترنة بأصول حافظ الاجتماعية ، ودخله الوظيفى ، وما عرف عنه من إسراف . وتؤكد الإجابة ـ فى النهاية ـ أن إسراف حافظ على نفسه وعلى من حوله ، ووجود شوقى والمقارنة الطبقية بينهما ، هى الأساس فى هذا الوهم الشائع .

قد تتقارب هذه الدراسة الاخيرة مع دراسة حافظ على أساس من الواقع السياسى أو الاجتماعى ، أو تتصل ـ على نحو أو آخر ـ بالإسهام فى تحديد معطيات تاريخية ، تعين على فهم السيرة الذاتية لحياة الشاعر ، ولكن مثل هذا المنحى من الدرس يمثل اتجاها بحثيا يغاير الاتجاه الذى تنطوى عليه الدراسات الأسلوبية . وكما ينطوى هذا التغاير على تعارض بين الدراسة الداخلية والدراسة الخارجية للأدب يكشف التعارض نفسه عن مفارقة البحث عن قيمة جمالية من خلال خصائص لغوية ، والبحث عن حقيقة اجتماعية ، أو تاريخية ، من خلال نصوص شعرية ، أو أخبار تروى عن هذه النصوص .

ويبدو هذا التعارض المنهجى من منظور مغاير ، فى حالة نثر حافظ ، وذلك من خلال التعامل مع «ليالى سطيح» ، تحديدا ، على أساس أنها توليفة تجمع بين عناصر القصة والمقامة ، بوصفها نوعين مستقلين ، سابقين بخصائصها على النص المتعين ، أو التعامل مع «ليالى سطيح» بوصفها بناء متميزا ، ينبغى البحث عن خصائصه المتأصلة ، وليس عن استجابته إلى عناصر قَبْلية مفارقة .

وتمثل المنحى الأول دراسة أنجيل بطرس سمعان عن «ليالى سطيح بين القصة والمقامة»، وهى دراسة تهدف إلى الكشف عن أوجه التشابه بين «ليالى سطيح» والقصة الحديثة من ناحية، وبينها وبين المقامة القديمة من ناحية أخرى. والإطار المرجعى ـ فى الحالتين ـ هو الخصائص أو العناصر الثابتة التى حدّدها دارسو المقامة ودارسو القصة الحديثة على السواء. وتحافظ «ليالى سطيح» ـ من عناصر المقامة ـ على دور الأديب الراوى، والحديث الخيالى، والاستطراد والتكرار، والغاية التعليمية بشقيها اللغوىّ والاجتماعى، مضيفةً إلى ذلك كله بعض العناصر القصصية الحديثة. ولكن هذه العناصر القصصية المضافة لا تخلق عملا قصصيا متكاملا فى «ليالى سطيح»، فهى لا تنطوى على الوحدة، أو الإثارة، أو ثراء الشخصية، أو تنوع الحوار، أو اكتمال الأحداث.

وتمثل المنحى الثانى دراسة فدوى مالطى دوجلاس عن «الوحدة النصية فى ليالى سطيح»، وهى دراسة تبدأ بالتسليم بوحدة النص القائم لليالى، والبحث ـ من ثم ـ عن عناصره التكوينية التى تصنع وحدته الخاصة به. ويتم الكشف عن هذه الوحدة من خلال مستويين تركيبيين، يتصل أولهما بمحور التجاور الذى تتضام عناصر القص على أساس منه، ويتصل ثانيهما بمحور مقابل ينطوى على التشابه أو التقابل الذى يصل بين عناصر القصّ ويميّزها فى آن. وبقدر ما تتوقف الدراسة عند الوظائف السياقية للحوار والتضمين وتجاوب النص الحاضر مع نصوص غائبة، تلفت الدراسة الانتباه إلى وظيفية اللغة فى وحدة النص، وتجاوبها مع أقسامه السبعة. وتركز الدراسة تركيزا خاصا على الوظائف المتعددة لليلة السابعة والأخيرة من «ليالى سطيح»، لتكشف عن تجاوبها مع بقية الليالى فى وحدة نصية متكاملة، تجعل من عمل حافظ واحدا من «المؤلفات المبدعة فى تراثنا الأدبى العربى».

وينتقل هذا العدد، بعد هاتين الدراستين المتعارضتين، إلى محور جديد، عماده النظر إلى شعر حافظ وشوقى معا، بوصفه جانبا من جوانب حركة شعرية أشمل، هى حركة الإحياء. وتنطوى دراسة جابر عصفور عن «الشاعر الحكيم» على «قراءة أولية فى شعر الإحياء»، وهى قراءة تبدأ من حافظ وشوقى، لتصلهما بشعر أستاذهما البارودى، ومعاصرين لهما، من أمثال الرصافى والزهاوى. والأساس ـ فى هذه القراءة ـ قرين البحث عن الخصائص الدالة لنموذج «الشاعر الحكيم»؛ ذلك النموذج الذى ينطوى على أبعاد معرفية وأخلاقية، تصل الشاعر الإحيائى بشعراء التراث من ناحية، وتميزه عنهم من ناحية ثانية، فتكشف عن بعض وظائف شعره المتميزة من ناحية ثالثة. وكما تتوقف الدراسة على مفهوم الشعر، من حيث اقترانه بالحكمة، عند شاعر الإحياء، ترصد الدراسة الأدوار المتعددة التى يؤديها الشاعر الإحيائى «الحكيم» فى عالم الآخرين، فصل بينه وبين المتنبئ والفيلسوف والمعلم والمؤرخ، وذلك لتستخرج الدراسة مجموعة من الدوال تفضى إلى مدلولات، تتصل بالرؤية القارة التى ينطوى عليها شعر الإحياء.

وتأتى دراسة شوقى ضيف عن «حافظ وشوقى وزعامة مصر الأدبية» لتحمل بعدا مغايراً، ينقل العدد من منظور إلى منظور. ويقع التركيز ـ فى هذه الدراسة ـ على الدور الشعرى الذى لعبته مصر، بشعرائها الثلاثة، البارودى وحافظ وشوقى، فى تأصيل النهضة الشعرية الحديثة. وترجع دراسة شوقى ضيف إلى الجذور التاريخية لهذه النهضة، وترصد جوانبها، لتكشف عن الخصائص الأساسية التى انطوى عليها شعر حافظ وشوقى، فجعلت منهما أهم شاعرين عربيين فى النهضة الحديثة. وتتوقف الدراسة على الأبعاد الوطنية والقومية والتاريخية، فى شعر هذين الشاعرين، لتصلها بأبعاد شرقية إسلامية، تتجاوب معها العروبة والإسلام، وتتآلف فيها النزعات الإصلاحية مع مشاعر الوطنية المناهضة للاستعمار. ولذلك وجد العالم العربى فى شعر شوقى وحافظ خير معبّر عن أمانيه وأحلامه، ووجدت مصر فيهما زعامتها الأدبية، بعد أن تأخرت هذه الزعامة قرونا متعاقبة.

وتتجاوب دراسة عبد الله الطيب عن «الشعر عند حافظ وشوقى» مع دراسة شوقى ضيف، فى الوصل بين حافظ وشوقى من ناحية والبارودى من ناحية أخرى، وتؤكد الصلة بين كلا الشاعرين وتراثها القريب والبعيد. وتنطوى الدراسة على منظور للقيمة،

يتجلى فى الموازنة التى يقيمها عبد الله الطيب بين الطبقة التى يمثلها شعر شوقى وحافظ والطبقة الأعلى التى يحتلها شعر البارودى ، أو الموازنة التى تعلو فيها بردة البوصيرى «نهج البردة» لأحمد شوقى . وتصل الدراسة بين شعر شوقى وحافظ والشعور الوطنى الذى عبّر عنه شعرهما السياسى والاجتماعى . وكما تشير الدراسة إلى خصائص الرثاء عند حافظ تشير إلى إبداع شوقى فى المسرح الشعرى ، وتتوقف وقفات تفصيلية عند قصائد دالة لكلا الشاعرين . وتختتم الدراسة بقراءة لغوية لثلاث من قصائد شوقى ، وذلك لتنطوى القراءة اللغوية على ملاحظة الأشباه والنظائر ، فى علاقة الشاعر بالتراث ، مثلما تنطوى على وعى تقويمى واضح ، تؤكد معه الدراسة ـ فى النهاية ـ أن شوقيا وحافظا قمتان رفيعتان ، مكانهما شاهق ، ولكنه دون مكان البارودى .

وتتحرك دراسة عبد العزيز المقالح فى اتجاه يغاير اتجاه القراءة اللغوية ، للدراسة السابقة ؛ فتركز على الصلة بين شوقى وحافظ و «أوليات التجديد فى القصيدة المعاصرة» . ويبدأ عبد العزيز المقالح من بداية تناقض ختام عبد الله الطيب ؛ فتؤكد دراسته أهمية التجديد ، وضرورة إطراح التقاليد الجامدة . وتنطوى دراسته على منظور للقيمة ، يتحرك على أساس من ضرورة الجدل بين التراث والمعاصرة . ويترتب على هذا المنظور لون من النظر السالب إلى علاقة حافظ وشوقى بالتراث . ولكن الدراسة تؤكد قيمة الشاعرين ، بوصفهما رائدين للنهضة ، وبداية للتجديد . ولذلك تتوقف الدراسة ، متأنية ، على «أوليات التجديد» فى شعرهما ، من حيث الموضوعات ، واللغة والصورة والشكل ؛ لتؤكد الدراسة ـ فى النهاية ـ القيمة التاريخية لهذه «الأوليات» من ناحية ، واقتران هذه القيمة التاريخية بقيمة فنية لا سبيل إلى تجاهلها من ناحية ثانية .

ويتحرك هذا العدد ، بعد «أوليات التجديد» ، إلى محور مختلف ، يواصل الكشف عن خصائص مشتركة فى شعر حافظ وشوقى على السواء . وتنصرف أغلب دراسات هذا المحور إلى عناصر مضمونية ، يمكن الحديث معها عن «شعبية حافظ وشوقى» ، أو «شعر الوجدان» ، أو «الشعر والتاريخ» ، أو صدى «الواقع الاجتماعى» فى شعرهما .

وتفتتح دراسة نبيلة إبراهيم عن «شعبية حافظ وشوقى» تأمل هذه العناصر المضمونية . وتتوقف الدراسة على «الشعبية» من حيث هى مرادفة للشهرة والذيوع والانتشار ، ولكن التأمل يمضى أبعد من ذلك للكشف عما يمكن أن يشكّل مكونات أساسية لصفة «الشعبية» . وتقترن هذه المكونات بالتواصل الإبداعى الذى يجمع بين الفن وجمهور عريض من المتلقين ، كما تقترن هذه المكونات بصلات عميقة تربط الفن بمخزون ثقافى ، ينطوى على نوع من الحكمة الجمعية ، لا تفارق إطاراً حضاريا بعينه . ويمثل هذا الفهم تشير الشعبية إلى نظام عام ، قارّ ، يصل بين الشاعر والمتلقى ، ويمثل الأعراف التى توجه الفهم وتحدد القيمة . وتمضى الدراسة إلى شوقى لتنظر إلى إبداعه بوصفه أداءً متصلا لهذا النظام الحضارى ، وتتوقف عند الجوانب المتعددة لهذا الأداء ، بكل ما يصحبها من تجليات فى الشعر الغنائى والمسرحى . وتتحرك الدراسة من شوقى إلى حافظ ، لتنظر إلى إبداعه ، من حيث هو أداء مغاير لنفس النظام ، يختلف فى الشمول والتنوع ، ولكن يظل واصلاً بين الأطراف الفاعلة والمنفعلة فى عملية الأداء .

وتأتى دراسة حلمى بدير عن «شعر الوجدان عند شوقى وحافظ» ، لتؤكد عنصرا مضمونيا جديدا ، فى شعر الشاعرين . وتبدأ الدراسة من رفض فكرة شاعت ، بين بعض الدارسين ، تربط بين مدرسة الإحياء بوجه عام ، وشعر حافظ وشوقى بوجه خاص ، وبين الصنعة والتكلف والنظم . وتؤكد الدراسة ، فى مقابل ذلك ، البعد الوجدانى فى شعر هذين الشاعرين . وتتوقف الدراسة لتعريف «الوجدانية» ، لتمضى من التعريف إلى التطبيق ، فتلفت الانتباه إلى المؤثرات الفاعلة فى وجدان الشاعرين ، بكل ما يترتب على هذه المؤثرات من تجليات متعددة ، تظهر فى الأغراض المختلفة التى نظم فيها الشاعران . لكن هذه التجليات تقود الدراسة إلى منظور للقيمة ، تتحرك فيه الموازنة لصالح شوقى فى التاريخ والمسرح ، بينما تتحرك لصالح حافظ فى الرثاء .

وتبدأ دراسة قاسم عبده قاسم عن «الشعر والتاريخ» بمحاولة تأصيل نظرى للعلاقة بين هذين اللونين من النشاط الإنسانى، وذلك بهدف الكشف عن الجوانب المتعددة لهذه العلاقة، على مستوى التشابه والمغايرة. وتكشف الدراسة عن الدور المعرفى الذى يؤديه الشعر، من منظور المؤرخ، مثلما تكشف عن طبيعة المغايرة بين المعرفة التاريخية والمعرفة الشعرية، وذلك لتتوقف الدراسة على نماذج من شعر حافظ وشوقى، تبرز المحتوى التاريخى لشعرهما، بكل ما ينطوى عليه هذا المحتوى من معرفة غير مباشرة، تتقنع بالمجاز والتمثيل، ولكنها تفضى إلى ملامح تعين على تصور الواقع التاريخى الذى عاشه الشاعران. وتنبه الدراسة إلى مزالق التعامل التاريخى المباشر مع المحتوى الشعرى، ولكنها تؤكد - فى الوقت نفسه - أن هذا المحتوى يمكن، لو أحسن استنطاق دلالته، أن يكشف عن لون من المعرفة، لا توفره المصادر المباشرة التى يعتمد عليها المؤرخ، فى فهم الواقع السياسى والاجتماعى.

وتتحرك دراسة محمد عويس من هذا المنظور الأخير، فتحاول تأمل «الواقع الاجتماعى» منعكسا فى شعر حافظ وشوقى. وترصد الدراسة الشعر من حيث هو وثيقة اجتماعية، قابلة لأن تزود القارئ بمعلومات تاريخية محددة. وتتوقف الدراسة على ما يبدو كأنه جوانب مختلفة للواقع الاجتماعى، من الأطر السياسية العامة، إلى مجموعة الطوائف والمهن، التى يتوجه إليها الشاعران بالخطاب الذى يهدف إلى الإصلاح.

وتختتم محاور العدد بالحديث عن «أثر شوقى وحافظ فى إبراهيم طوقان»، وذلك فى دراسة يوسف بكار، التى تتجاوب مع دراسة شوقى ضيف، لتؤكد مغزاها الأساسى من خلال نموذج تطبيق محدد، هو إبراهيم طوقان، ذلك الذى يُعَدّ مثالا لغيره من شعراء العرب المحدثين. وترصد الدراسة جذور تأثر طوقان بشعر الإحياء، خلال دراسته فى نابلس، وتفتحه على الحركة الأدبية فى مصر، أثناء زيارته لها عام ١٩٢٢. وتتقصى الدراسة أوجه تأثر طوقان بشعر شوقى وحافظ، متأنية إزاء نماذج محددة، تكشف عن وضوح الأثر فى الفكرة والصياغة والإيقاع، وذلك لتؤكد الدراسة - فى النهاية - عدم تناقض الأصالة الخاصة بطوقان وتأثره بأبرز شاعرين عربيين فى النهضة الحديثة. وتعقب ذلك مجموعة مختارة من الوثائق تساعد القارئ والدارس على التأمل المجدد فى تراث شوقى وحافظ على السواء.

ولا يتوقف هذا العدد عند هذا البعد، بل يتجاوزه إلى غيره من الأبعاد التى تحقق المزيد من تكامل دراسة شوقى وحافظ. ويفتتح «الواقع الأدبى» بتجربة نقدية لعرفان شهيد عن «شوقى ومصر الفرعونية»، وهى دراسة تصل بين شعر شوقى ونثره لتكشف عن أهمية الوعى بالتاريخ المصرى فى تراث شوقى، على أساس من عدم تناقض هذا الوعى مع الوعى الأساسى بالتاريخ القومى للعرب. وينطوى القسم الخاص بالرسائل الجامعية، من «الواقع الأدبى»، على دراسة ببليوجرافية لسعد محمد الهجرسى عن «شوقى وحافظ فى الأطروحات المقدمة إلى جامعة القاهرة»، وهى دراسة تؤلف قسما من عمل ببليوجرافى متكامل، يشرف عليه كاتب هذه الدراسة. ويختتم «الواقع الأدبى» - بعد متابعة نقدية لديوانين من الشعر المعاصر - بمناقشة عن كتاب «الشعر وصنع مصر الحديثة»، الذى قدم ماهر شفيق عرضا له فى العدد الماضى.

شكرى محمد عيّاد

قراءة أسلوبيّة لشعر حافظ

لا تعنى دراسة الأسلوب ، فى المصطلح النقدى الجارى ، أكثر من وصف العبارة . وكل من درسوا حافظاً تحدثوا عن « جزالة » أسلوبه أو « متانة » تراكيبه التى تحكى تراكيب القدماء . وبعضهم قدموه على شوقى من هذه الجهة وإن حكموا بتخلفه عن أميره فى سائر جهات الشعر . فلا علاقة للعبارة اللغوية ـ عند هؤلاء ـ بعاطفة الشاعر أو خياله أو معانيه التى يدرسونها تحت العناوين التقليدية من مديح ورثاء وغزل ووصف ، والعناوين الجديدة التى تشير إلى أغراض مستحدثة ـ فيما يرون ـ وأهمها الوطنية والسياسة . وكما التصقت أوصاف الجزالة والرصانة والفحولة والمتانة وما إليها بعبارة حافظ ، لزمت صفات الشعبية والوطنية والقومية وما إليها معانيه وأغراضه . وهذه الصفات ـ كتلك ـ عُرِفَ بها حافظ فى حياته ، ولقب من أجلها شاعر الوطنية وشاعر النيل ، إذ كان عصره مغرماً بالألقاب الشعبية ، كالألقاب الرسمية سواء ، وكانت الألقاب الشعبية التى تخلقها الصحف وتشيعها وسيلة من أهم وسائل الدعاية ، لأنها أسرع لصوقاً بأذهان الجماهير قبل اختراع الإذاعة المسموعة والمرئية .

ولا يليق بالبحث الأدبى أن ينساق وراء هذه الأوصاف ، لأنها أوصاف عمومية دعائية ، أو انطباعية وقتية ، لا تثبت لشىء من التحقيق العلمى . ولا أعجب من وصف حافظ بشاعر النيل ـ ولابد أن يتوقف ناقد حافظ ، أو مؤرخه ، عند واقعة ولادة حافظ فى ذهبية على النيل ليدبج عن هذه الموافقة اللطيفة كلاماً « شعريا » يناسب المقام ، ويطول أو يقصر بحسب موهبة الناقد أو المؤرخ فى الوصف والتنميق ـ مع أن حافظاً بعد أن ترك ذهبية ديروط وهو فى الرابعة من عمره لم يتجاوز تردده على ضفاف النيل ما بين طنطا والقاهرة ، وخلال المدة القصيرة التى قضاها فى السودان لم ينظم إلا شعراً يضج بالشكوى من حرارة الجو والبعد عن رفاق الأنس ، وطوال حياته لم يشغف بجمال الطبيعة على شاطىء النيل مثل شعراء البحيرة ، ولا نظم قصيدة واحدة تمجد النيل ، كما فعل شوقى .

والمقال الحاضر يحاول أن يعيد النظر فى شعر حافظ على هدى من الدراسة العلمية للأدب ، التى أصبحت كلمة « الأسلوب » جوهرية فيها . وككل الكلمات الخصبة فى النقد المعاصر ، لا تحظى هذه الكلمة باتفاق تام شامل بين من يعنون بالدراسة الأسلوبية . فهنالك عدة مناهج للبحث الأسلوبى لا منهج واحد . ولكن ثمة مفهوماً أساسياً مشتركاً للأسلوب بمعناه العلمى ، يمكننا أن نجمله فى

«الطريقة المتميزة للتعبير اللغوى» ، مع ملاحظة مهمة وهى أن هذا التميز يدلنا على كل ما يحمله الشعر من معان ، أو عواطف ، أو أخيلة أو ما شئت من أسماء أخرى تدل على ما وراء العبارة . وهى أسماء مبهمة متداخلة يفضل النقد الحديث أن يستعيض عنها بكلمة واحدة تؤدى المعنى المركب التى تومىء تلك الكلمات الكثيرة إلى جوانب منه ، مثل كلمة «الرؤية» أو «الموقف» . وكل اختلاف بين مناهج البحث الأسلوبى بعد ذلك لا يخرج عن تحديد كيفيات هذا التميز ومداه وطرق اكتشافه وتفسيره .

هذا التعريف يكفى بذاته لتوضيح الفرق المبدئى بين هذا المقال وبين النقد المألوف لشعر حافظ . فالكلام على المتانة والرصانة والجزالة وما إليها ، ينبغى أن يكون أقل أهمية عندنا من البحث عما يميز شعر حافظ بالذات . بعبارة أخرى ، نحن لا نبحث عن الصياغة التقليدية فى شعر حافظ ، بل عما فى شعر حافظ من مخالفة لهذه الصياغة . وهنا يمكن أن يثار اعتراض بديهى : وهو أن هذا المنهج لا يناسب شعر حافظ ولا معظم الشعر العربى ، لأنه شعر تقليدى خالٍ من كل خصوصية . وهذه حجة من لا إلمام له بالشعر العربى . فالملامح الخاصة فى الشعر ـ كما فى الوجوه ـ لا تظهر إلا عند إنعام النظر ، والنظرة العجلى لا ترى إلا الصفات المشتركة . وقد كنا ونحن صغار نرى وجوه الجنود الإنجليز فنحسب أن هذا الجنس الإنجليزى قد خص دوننا بأن وجوه أفراده لا يتميز بعضها من بعض ، وربما تساءلنا كيف لا يغلط الواحد منهم فى زميله أو فرسه أو أخيه أو زوجه) . وقد كان نقادنا القدماء أحصف من ذلك حين لاحظوا اختلاف «المنازع» أو «المذاهب» أو «الطرق» بين الشعراء ، ولم يقصروا هذا الاختلاف على المعانى ، أو الأغراض دون العبارة .

وحتى لو سلمنا بأن بعض أساليب الشعر تقليدى محض ، فما أدرانا أن شاعراً بالذات ـ حافظاً أو أى شاعر آخر ـ قد اصطنع هذا الأسلوب ؛ أليس الشذوذ ممكناً فى جميع الأحوال ، ومن حق الشاعر علينا أن ننظر فى شعره تلك النظرة الفاحصة المدققة قبل أن ندخله فى عداد المقلدين ، فربما كان على حظ من التفرد كبير أو قليل !

ونرجو ألا يُعترض علينا مرة أخرى بأن «النظر الفاحص المدقق» يفسد علينا جمال الشعر ، فقد آن أن ننبذ هذه الفكرة المريضة التى أنتجت لنا كثيراً من النقد المائع والأدب المائع ، وأسهمت فى إشاعة الميوعة فى حياتنا كلها .

والواقع أن الأدب العربى لا يعرف شيئا يمكن وصفه بأنه تقليد محض . وفيه مع ذلك ـ كما فى كل فن ـ أساليب ـ فلنسمها أنماطاً ـ متعددة ، كل منها جدير بأن يوصف بأنه «تقليدى» دون الزعم بأن الشاعر يخضع له خضوعاً تاما . فالفحولة والجزالة والرصانة والمتانة هى فى أغلب الظن صفات متعددة لنمط واحد من أنماط الأساليب التقليدية فى الشعر . أى أنها اختيار من بين اختيارات عدة مطروحة أمام الشاعر . وكلها أنماط «تقليدية» بمعنى أنها مطروقة من شعراء سابقين ، وكلها قابلة لأنواع من التصرف التى يمكن أن تكسر هذا التقليد فتكون جديرة عندئذ بأن تسمى «أساليب» لا «أنماطاً» . وبناء على ذلك ينبغى لنا إذا أردنا أن نتحدث عن متانة . وجزالة .. إلخ ، أن نبدأ بتحليل هذه الصفات وتحديد مفهوماتها على اعتبار أنها يمكن أن تكون ممثلة لنمط معين من الأساليب الشعرية ، ولا ينبغى أن نعاملها ـ كما يفعل معظم النقاد ـ على أنها أحكام قيمة ، حتى يكون الانتقاص منها انتقاصاً من قدر الشاعر .

وبديهى أن هذا المقال لا يمكنه الوفاء بهذا كله ولا بمعظمه . ولكن لا بد له من الاستناد إلى إشارات مجملة يمكن أن تثمر ـ فى يوم من الأيام ـ تاريخاً علمياً للشعر العربى . أما الآن فهى فروض نظرية أو مسلمات غايتها العملية فهم شعر حافظ ووظيفته من خلال اللغة الفنية التى استعملها . وطبيعى أن تستمد هذه الفروض أو المسلمات من آراء بعض النقاد . فليس كل ما فى النقد الجارى خلوا من الفائدة ولا بعيداً عن الحقيقة ، وإن لم يلتزم دقة المنهج العلمى المتبع فى كل دراسة منظمة . ولعلنا نستطيع بالتعمق فى تحليل هذه الفروض واستنباط النتائج منها ومعارضتها بشعر حافظ ـ كل ذلك فى ضوء المبدأ الأسلوبى الذى وصفناه وهو تميز الأنماط ثم تميز الأسلوب الشخصى خلال الأنماط ـ أن نزيل التعارض بين بعض الأحكام النقدية السابقة ، وأن نقدم تفسيراً أقرب إلى الموضوعية لهذا الشعر بالنسبة إلى شاعره وعصره(۱) .

* * *

يجمع النقاد ومؤرخو الأدب على أن البارودى جدد لغة الشعر حين خرج على طريقة النظامين («العروضيين» كما سماهم العقاد) ووصله بتراثه العريق . ولكن هذا القول المجمل يحتاج إلى تفصيل كثير . فإن تراثنا الشعرى ـ كما ألمحنا من قبل ـ لم يجر على نمط واحد ، والبارودى نفسه تنقل بين أنماط عدة قبل أن يستوى له أسلوب مميَّز ،كان ـ فى الحق ـ امتداداً رائعاً وأصيلاً لنمط الفحول العباسيين : أبى تمام والبحترى والمتنبى (إذا تجاوزنا ـ فى هذا المقام ـ عن الاختلافات الفردية بينهم) . وعندما استقر البارودى على هذا النمط قرر مستقبل الشعر العربى لجيلين كاملين على الأقل . ويجمع النقاد على أن البارودى ـ بذلك ـ أعاد للشعر العربى حيويته ، فذوى شعر النظامين الذى كان خالياً من حقيقة الشعر وعاجزاً ـ من ثمة ـ عن أداء وظيفته . ولكن النقاد ومؤرخى الأدب قلما يلتفتون إلى نمط شعرى آخر ظل يعيش مجاوراً ـ وإن كان كالجار الفقير ـ للنمط الفخم الذى أحياه البارودى : نمط كانت له ـ هو أيضاً ـ وظيفته الحيوية فى ظروف حضارية وثقافية مختلفة عن تلك التى أنتجت شعر الفحول العباسيين . لعل هذا النمط قد اكتملت مقوماته ، واستوى على عوده لدى شاعر مثل البهاء زهير ، الذى يرجح من سيرته أنه لم يتصل بالأيوبيين إلا بعد أن جاوز مرحلة الشباب ، وأن شخصيته الأدبية اكتملت حين كان يعيش فى شظف وحرمان بين الحجاز وصعيد مصر . ثم كان لهذا النمط امتداده الجدير باهتمام النقاد لدى شاعر مثل الحسين الجزار الذى كان كما يدل لقبه جزاراً ، وكما يفهم

من وصف ابن سعيد المغربى له نموذجاً لأولاد البلد الكرماء الذين يقبلون على متع الحياة ، ويعبرون عن حبهم للجمال بلون خاص من الترف والزينة ، وكما يظهر من شعره مولعاً بالفكاهة التى تقوم غالباً على التورية ، شأن أولاد البلد فى «نكتهم » و «قوافيهم » . وربما كان شىء من ذلك قد استمر إلى عصر البارودى لدى الشعراء الندماء أمثال الشيخ على الليثى ومن إليه ، ولكنه ظلٌ ضعيف للنمط الرقيق السهل الفكه الذى نهج سبيله البهاء زهير ، ولم يكن البهاء نديماً بل إن ديوانه لم يحو إلا القليل من المدائح . ولا شك أن البارودى نفر من هذه الطائفة نفوراً شديداً ، فشخصيته الجادة الطموح لم تكن لتطيق أمثالهم ، وإن فى ديوانه لمقطوعات هجائية مشبعة بالاحتقار لأشخاص يبدو أنهم كانوا من كبار موظفى القصر الخديوى ، فكيف بهؤلاء الأدنياء ؟

لقد كانت بيئة البارودى الأرستقراطية المشبعة بالتقاليد التركية ، وثقافته العربية العريقة التى تلقاها على يدى أستاذه الشيخ حسين المرصفى ، وشخصيته المتفردة التى ترفعت عن صغائر الناس فى مجتمعه ــ كان ذلك كله ــ إلى جانب الفساد الذى طرأ على نمط البهاء زهير ، كافيا لأن يتمثل النمط الأول حراً صافيا لدى البارودى . وكان البارودى نبعة الشعر التى بسقت وطالت ومدت ظلالها على كل من حوله ، ولم يكن لخلفيه العظيمين ، شوقى وحافظ ، بد من أن يتكئا عليه ويسلكا سبيله ويغترفا من بحره ، ثم يكون لكل منهما بعد ذلك من خصوصية طبعه وثقافته مرفد له على اقتحام مجالات جديدة ، أو معين على إبراز شخصية فنية متميزة .

فأما شوقى فكان أرستقراطى النشأة مثل البارودى ، ولم يعان ما عاناه البارودى من شدائد ، ما عدا سنوات نفيه التى قضاها فى إسبانيا فى حياة عائلية رتيبة أتاحت له مزيداً من الوقت للقراءة . ومن ثم تباعد عن تلقائية البارودى التى حتمها كون الشعر عنده متنفساً لانفعالاته العارمة ، وأدخل فى شعره كثرة من الصور التاريخية التى استمدها من مطالعاته وأعمل فيها خياله ليجعلها جزءاً من نسيج الحاضر . على هذا الأسلوب بنى شوقى قصائده الكبرى ، حتى اكتشف بأخرة أن القالب المسرحى يتيح له مزيداً من التنويع فى زوايا النظر للموقف الواحد ، ومزيداً من إسقاط التاريخ على الحاضر ، ومن هذا الاكتشاف كانت بداية الشعر المسرحى فى أدبنا العربى .

وأما حافظ فكانت له حياتان وثقافتان . نشأ فى بيئة شعبية ، وقضى شبابه كله مضطرباً بين أعمال صغيرة (إذ كانت أعلى وظيفة حصل عليها هى رتبة ملازم أول فى الجيش) أو بلا عمل سوى الشعر . وحين آن له أن ينعم بشىء من الاستقرار المادى فى وظيفة بدار الكتب لم يجاوز فى محيطه العملى والمنزلى مستوى الطبقة المتوسطة . وخلال ذلك كله كان يألف القهاوى والمنتديات التى تضم عامة الناس ، وكان صديقه المقرب «إمام العبد» أديباً بائساً ربما أعمل الحيلة ليحصل على وجبة مجانية ، وكان حافظ يبره وقيل أيضاً إنه كان يخاف معرة هجائه ، فكأن علاقتهما كانت أشبه بعلاقة بشار وأبى الشمقمق . وفى الوقت نفسه كان يغشى منازل علية القوم ، وربما أقام فى بعضها أياما ، وكانت علاقته بهؤلاء الأعيان أشبه بعلاقة الشاعر القديم بممدوحيه منها بعلاقة النديم بسيد القصر ، وكأنه أحيا بذلك جانبا من تقاليد الشعر العباسى أيضا . وساعده على ذلك أن التغيرات الاجتماعية قبيل ثورة ١٩١٩ دفعت طبقة الأعيان إلى مراكز قوة استتبعت تدعيم وجودها بالشعر .

وقد أكب حافظ فى صباه وشبابه على قراءة كتب الأدب القديم التى وجد فيها سلوته الوحيدة ، وكانت له ــ كما شهد معاصروه ــ حافظة عجيبة ، فحصل ذخيرة أدبية ضخمة نفعته طوال حياته ، وانطبعت فى مخيلته أساليب العرب فى أشعارهم ــ كما يقول ابن خلدون ــ حتى أصبح النظم طبيعة ثانية له ، فهو يرتجل الشعر إذا دعى إلى ذلك أو جاشت نفسه بمعانيه . على أنه كان فى المواقف التى يحتشد لها الشعراء كثير المعاودة والتنقيح لشعره ، وهى عادة شاركه فيها معاصروه كما عرف من أقوالهم ومن مراجعة النسخ المتعددة لقصائدهم . فقد كان هذا شأن مطران وشوقى والبارودى قبلها . وكأن الإلحاح على الشعر بالتثقيف والصقل ــ مع الاقتدار على النظم كلما تهيأت دواعيه ــ من لوازم النمط الفخم الذى نهج البارودى سبيله . وقد تعمدنا أن نصف هذا النمط بالفخامة دون غيرها من الصفات التى تتردد فى هذا السياق لأن الفخامة هى أبعد هذه الكلمات عن اللغة النقدية المتداولة ، ولذلك فهى أقل إثارة للَّبس ، وإن بدا هذا غريبا . فلا شىء أشد إرباكا للغة العلمية من كلمة تساق مساق المصطلح دون أن تحدد تحديد المصطلح . أما كلمة «الفخامة» فهى ــ على العكس ــ مستعارة من وصف المناظر المحسوسة سواء منظر بناء أو رداء أو شخص ، ووصف هذه الأشياء بالفخامة قلما يختلف فيه اثنان . فاستعارتها للكلام حرية أن تشير إلى معنى متفق عليه بين الجميع ، وإن لم يحدد ابتداء . ومرجع الاتفاق هنا أن صفة «الفخم» ــ كصفة «الجليل» عند كانت ــ تعتمد على شعور نفسى ثابت فى أصل الفطرة .

إلى جانب هذا النمط الفخم الذى امتلك حافظ ناصيته بفضل محفوظه الغزير من الشعر القديم ، كان ثمة ذلك النمط الآخر يتدفق فى كيانه ، ربما دون أن يشعر ، من خلال مجالس السمر الشعبية التى احتفظت بالكثير من روح البهاء زهير ، والحسين الجزار . إن فنون الأدب المنطوق ــ «كالنكتة» و «القافية» اللتين تتداولان فى هذه المجالس ــ لا ينبغى ازدراؤها أو التهوين من أثرها بالنسبة إلى الفنون الأدبية المكتوبة . وقد اهتم الكاتب اللبنانى أحمد فارس الشدياق الذى عاش فى مصر فى أواسط القرن التاسع عشر بالحديث عن شغف المصريين بالنكات (ولا أدرى لماذا اختار أن يسميها «النقاط») ووصف كيف كانوا يتطارحونها كما يتطارح الشعر . والنكتة والقافية نوع من اللعب الفكرى ــ لا اللفظى فحسب ــ اكتشف المصريون تأثيره الناجع فى إنعاش القلوب وتفريج الكروب ، وكان حافظ الذى «مشى الحزن ناخراً فى عظامه» كما قال ، يدمن سماع النكتة وقولها لأنها ــ فيما يبدو ــ تلهيه عن نفسه ،

وقد تعود الفرار من نفسه . على أن حزنه الدفين ربما تسلل إلى دعاباته فجاءت أشبه بالشكوى ، كما أن بعضهم سأله مرة : لماذا لا يغير البدلة التى يلبسها ؟ فأجاب : لأن فيها صفتين من صفات الله : الوحدانية والقدم .

على أن ثمة فناً شعبيا آخر كان أوثق اتصالا بنمط الشعر السهل الرقيق الذى شاع فى أواخر العصر المملوكى ، وهو فن الزجل . ومع أن الذين كتبوا فى سيرة حافظ لم يذكروا أنه نظم فيه ، كما نظم صبرى وشوقى أزجالاً ليتغنى بها كبار المغنين ، فإن حافظاً كان أوثق منهما اتصالاً بالزجل والزجالين ، وحسبه صديقه إمام العبد ، الذى كان - كما يقول مترجم حافظ وزميله فى دار الكتب أحمد محفوظ -[٢] شاعراً متوسطا ، ولكنه كان زجالاً من الطراز الأول .

ومع أن النمط الفخم غلب على أسلوب حافظ ، فقد كان للنمط السهل الفكه تأثير غير هين فى شعره . وربما كان من أسباب قوة هذا التأثير أن حافظا انصرف عن القراءة الجادة بعد أن جاوز مرحلة الشباب ، فكانت معظم قراءاته من أدب التسلية الذى شاع بين أنصاف المتعلمين . وإذا كان النمط الأول هو أكثر ما يبده الناظر فى ديوان حافظ ، فإن مزيداً من التأمل يكشف عن ألوان من التأثير داخلته ، أو انفردت دونه ، من النمط الثانى . ولعل هذا الاختلاط كان سببا مهماً من أسباب الاضطراب فى تقدير منزلة حافظ الفنية ، ولكنه - باعتبار المنهج الأسلوبى - ظاهرة ينبغى درسها بغاية ما يمكن من التفصيل كى «نفهم» شعر حافظ أولاً ، وبعد ذلك يمكن النظر فى قيمته .

والاستقراء يكشف عن ضروب مختلفة لذلك التأثير :

الضرب الأول : عبارات مأخوذة من الاستعمال الجارى ، وأحياناً من لغة الصحافة ، وقد نبه ناشرو الطبعة الأخيرة من الديوان على ما كان من هذه الاستعمالات مخالفاً للمعانى أو الصيغ التى نصت عليها المعاجم . وهذه بعض الأمثلة نلتزم إيرادها حسب ترتيبها فى الديوان لنكون فكرة تقريبية عن درجة شيوعها فى شعر حافظ :

١ - من أقدم قصائده فى باب المدائح والتهانى - وقالها حين كان فى نحو الخامسة والعشرين (الجزء الأول ص : ٤) :

فرحت أرض الحجاز بكم
«فَرْحها» بالهاطل الهتن

علل الناشرون تسكين الراء فى «فرْحها» بضرورة الوزن . وحقاً ربما لجأ الشاعر إلى الضرائر إذا ضايقه الوزن ، وربما أخطأ الشاعر المحدث فى اللغة أيضا ، ولكننا نعرف كذلك أن للفرح (بالتسكين) فى إحساس عامة المصريين معنى ليس للفرح بالتحريك . فالأول يدل فى استعمالهم على إحساس نفسى ، والثانى يدل على مظاهر خارجية .

٢ - من قصيدة فى مدح الأستاذ الإمام ، وأشار فى البيت إلى صورة رسمية له فى بعض الصحف (ص : ٢٧) :

لعبوا به فى صورة قد «أسفرت»
عن عزله فأقام حلس الدارِ

وأشار الناشرون إلى أن الصواب هنا «سفرت» ، أى كشفت وأظهرت ، لأن «أسفر» معناه أضاء وأشرق ، وهو معنى لا يناسب السياق ، «ولكن استعماله فى المعنى الأول شاع بين كتاب العصر» .

٣ - من قصيدة مدحية أيضا (ص : ٣٥) :

الضارب الجزية منذ «انتشى»
على يراع الشاعر المبدع

قال الناشرون إنهم لم يجدوا «انتشى» فى كتب اللغة بمعنى «نشأ» كما هو المراد فى البيت . ونقول إنها عامية مشهورة .

٤ - وما زلنا فى المدح (ص : ٤٥) :

وإذا «القنابل» دمدمت وتفجرت
تحت الغبار تفجر البركان

رأى الناشرون من الضرورى أن ينبهوا إلى أن «القنابل» لم ترد فى كتب اللغة . (وطبيعى ألا ترد كغيرها من الأسماء التى استحدثت أو عربت فى اللغة الجارية لتدل على مسميات لم يعرفها أصحاب تلك الكتب) .

٥ - من قصيدته فى ذكرى شكسبير يصف شعره (ص : ٧٤) :

«ندىّ» على الأيام يزداد نضرةً
ويزداد فيها جدة وهو يقدمُ

قال الناشرون إن المعروف فى كتب اللغة «ندٍ» - بتخفيف الياء - بمعنى المبتلّ بالندى . ونقول إن أهل هذا العصر قلما يستخدمونها بتخفيف الياء .

٦ - فى تهنئة «المقتطف» بعيده الخمسينى (ص : ١٥٦) :

كم فيه من «نهر» جرى بطريقة
ترد النهى فيه ألد شراب

نبه الناشرون إلى أن فى «نهر» تورية بمعنى العمود فى الصحيفة ، وهو معنى مستحدث .

٧ - فى إحدى قصائده الإخوانية (ص : ١٦٧) :

قصور كأن بروج السماء
خدور الغوانى «بأدوارها»

أشار الناشرون إلى أن «الدور» بمعنى الطبقة من البناء عامية .

ونكتفى بهذا القدر غير المتخيَّر لأن استعمال الصيغ أو المعانى «المولدة» كما يقال أمر يشترك فيه مع حافظ شعراء وكتاب كثيرون ،

فلا يختلفون إلا فى إقلالهم أو إكثارهم منه ، إما قصداً إلى التسامح وإما تساهلاً فى الصياغة وإما جهلاً بالاستعمال الصحيح . ونشير إلى ضرب ثانٍ أوضح دلالة على امتزاج النمط الفخم بالنمط السهل الفكه فى شعر حافظ . وهذا الضرب لا يلتفت إليه هواة البحث فى المعاجم لأنه لا يمس بنية اللفظ ولا معناه بل يتناول التركيب الذى يستقيم على أصول العربية مع أنه يحمل طابع عصره فكراً ولغة ، ويلتصق بالأحداث اليومية التى تشغل الناس . فمن ذلك هذا البيت الذى تغنيه أم كلثوم من قصيدة حافظ «مصر» :

نحن نجتاز موقفاً تعثر الآ
راء فيه وعثرة الرأى تردى

«فالاجتياز» و«الموقف» كلتاهما فصيحة بمفردها ، بل ربما كانتا عريقتين فى الفصاحة ، ولكنهما انحرفتا عن طريق الفصاحة المثلى حين التقتا هذا اللقاء (خلسة من أهلها !) وإنك لتلمح خلال هذا اللقاء ظل المخبر الصحفى المتعجل الذى جمع بينهما . فالاجتياز عبور وترك ، والوقوف ثبات وإصرار ، كما قال المتنبى :

وقفت وما فى الموت شك لواقف
كأنك فى جفن الردى وهو نائم

فهما فعلان متناقضان ، والجمع بينهما كالجمع بين سهيل والثريا ، لأن الذى يختار الوقوف لا يجتاز ، والذى يجتاز لا يقف ، فقوله «نحن نجتاز موقفاً» هو فى التناقض بمنزلة قولك «فلان قائم قاعد» ، لا تعنى التناقض الهيجلى أو الماركسى بمعنى أنه قائم فى سبيله إلى القعود أو قاعد فى سبيله إلى القيام ، كما أنك لا تعنى التناقض الشعورى فى مثل قولهم بسمة حزينة أو حزن باسم ؛ فالاجتياز والوقوف لا يمكن حملهما على أحد الوجهين . وإذن فحين «نجتاز موقفاً» فلابد أن نكون قد جردنا الاجتياز من معناه فلم نترك ، أو جردنا الوقوف من معناه فلم نثبت ، ومثل هذا التعبير يشيع فى لغة الصحافة والسياسة ، حين يكون من المناسب خلع ألفاظ ضخمة على معانٍ تافهة أو مراوغة .

ونظير هذا التعبير فى تفاهة المعنى قوله فى مطلع قصيدته التى رثى بها المنفلوطى :

رحم الله صاحب النظرات
غاب عنا «فى أحرج الأوقات»

ولكننا هنا لا نستحضر لغة الصحافة بميوعتها المقصودة ، بل نتخيل أنفسنا نسير خلف نعش ، ونسمع همسات المشيعين التى يعبرون بها عن حزن مصطنع ، ويستأنفون بعدها ثرثرتهم المعهودة . لقد كان طبيعيا أن يربط حافظ - كما فعل شوقى - بين موت المنفلوطى وحادث الاعتداء على حياة سعد زغلول ، ولكنك تلاحظ الفرق بين الأسلوب الفخم والأسلوب الجارى حين تقارن هذا المطلع بمطلع شوقى :

اخترت يوم الهول يوم وداع
ونعاك فى عصف الرياح الناعى

وحتى فى تكريم شوقى ، يشير حافظ إلى شأن الشعر فى إيقاظ الأمم بعبارة تقرب من اللغة الصحفية فى شحوب الدلالة ، وإن كان التركيب فصيحاً . يقول :

وأقوامنا فى الشرق قد طال نومهم
«وما كان نوم الشعر بالمتوقع»

فكلمة «المتوقع» ، التى نفيت نفياً مؤكدا ، لا يمكن أن تؤخذ مأخذ الجد هنا ، لأن نوم الشعوب يجعلنا «نتوقع» نوم الشعر وليس العكس . ولكن حافظاً لا يريد هذا ، بل يريد أن الشعر «يمكنه» أن يوقظ هذه الشعوب النائمة ، أو أنه هو وحده الذى يمكنه ذلك . غير أنه أضعف المعنى بهذه العبارة التى يجرى مثلها فى الكلام العادى . يقول المتحدث مثلا : «لم أكن أتوقع من فلان أن يفعل كذا وكذا» ، مع أنه يعلم كما يعلم سامعه أن فلاناً هذا غير صديق .

وربما كان لمثل هذه العبارات الصحفية أثر غير هين فى رواج شعر حافظ لدى الجماهير ، وسرعة تقبله فى المحافل . فالعبارات المألوفة التى تتردد كل يوم ، ولا تحمل أى معنى جديد ، تطرب الأكثرية لأنها توهمها أنها تعلم وهى لا تعلم ، وتورد عليها ما تجده «على طرف ألسنتها» ، وفى هذا ما فيه من إرضاء لغرورها . ولكن مثل هذه الأبيات عند حافظ لم تكن لترضى الشعراء وطلاب البلاغة . ولذلك قال عنه أحمد محفوظ إنه - وهو المشهود له بجزالة الأسلوب وفخامة الديباجة - «نظم أبياتاً كثيرة لا تلمس فيها جزالة ولا فخامة ، بل قد انحط أسلوبه فيها انحطاطاً بعيدا»[3] . ويستشهد بمطلع قصيدته الرائية التى يصف فيها رحلته إلى إيطاليا :

عاصف يرتمى وبحر يغير
أنا بالله منهما مستجير

معلقاً : «والشطر الثانى من هذا البيت ركيك عامى لا يحتاج إلى عناء لنقده» . وقوله فى استقبال الإمبراطورة أوجينى عند زيارتها الثانية لمصر سنة ١٩٠٥ ، بعد أن زالت عنها أبهة الملك ولبست رداء الشيخوخة بعد رواء الشباب :

كنت بالأمس ضيفة عند ملك
فانزلى اليوم ضيفةً فى خان

مستدركا : «ولكى ننصف حافظاً نقول : رغم نظمه لهذا البيت الركيك فقد نظم فى هذه القصيدة أبياتاً بليغة رائعة الأسلوب» .

وهذا هو المقياس الكلاسى للأسلوب فى جميع العصور واللغات : استواء العبارة على نمط يعلو عن «السوقية» دون أن يغلو فى الغرابة . ومعنى ذلك أن الشاعر يتحتم عليه أن يحشر نفسه فى قالب من اللغة المهذبة ، أو يتمطى ليملأه ، هذا إن لم يتحول هذا القالب إلى سرير «بروكرستس» فيتحتم تقليم بعض الأطراف أو تفكيك بعض المفاصل حتى ينطبق طول الشاعر على طول السرير . ولم يزل الشعراء ذوو النزعة الفردية الرومنسية يتمردون على هذا الاستبداد

حتى أديل منه لأعقابهم فى العصر الحديث . فقديما عبر ابن الرومى عن ذلك الصراع غير المتكافىء بقوله :

قل للذى عاب شعر مادحه
أما ترى كيف رُكب الشجرُ ؟
ركب فيه اللحاء والخشب اليا
بس والغصن زانه الثمر

ولم يعرف نقادنا القدماء فضلاً لابن الرومى إلا فى غرابة تشبيهاته ، حتى آثرته جماعة الديوان بالاهتمام ونبهت إلى حيوية شعره . على أن الحركة الإحيائية التى بدأها البارودى كانت من القوة بحيث جعلت الأذواق تنبو عن كل بيت تشمّ منه رائحة السوقية . والأصل فى النقد كله ـ قديمه وحديثه ـ مراعاة المناسبة . والمناسبة منها ما يرجع إلى موضوع القول وظروفه ومنها ما يرجع إلى القول نفسه . «فللكلمة مع صاحبتها مقام» كما يقول البلاغيون . بيد أن علم الأسلوب يضيف : أن التزام نسق لغوى واحد فى القصيدة أو القطعة الأدبية كلها يحدث للقارىء أو السامع مللا ، ويوحى إليها أن القائل لا يصدر عن تجربة ، أو رؤية خاصة ، ولكنه يقول كما يقول الناس ؛ ومن ثم كان الخروج على النسق ـ بشرط أن يكون وراءه دافع يسوغه ـ أدل على أصالة الفنان وقدرته .

وقد قدمنا أمثلة للخلط غير المبرر بين النمط الفخم والنمط المأنوس فى شعر حافظ ، وهو خلط مرجعه ـ غالباً ـ إلى تأثره بلغة الصحافة حين ينظم فى موضوع عام . أما المثالان اللذان أوردهما محفوظ فيصلحان نموذجين لضرب ثالث من اجتماع النمطين ، وهو التأليف بينهما بحيث تؤدى القصيدة غرض الشاعر ، أو قل بحيث تشف عن رؤيته الخاصة . ويحسن بالقارىء أن يرجع إليهما فى ديوان حافظ ، ولكننا نكتفى بإشارات تؤيد زعمنا فيهما . أما قصيدة الرحلة إلى إيطاليا فمن طريف أخبارها ما رواه محفوظ من أن حافظاً نظمها قبل أن يرى السفينة التى ستقله إلى فرنسا (لا إلى إيطاليا) ووصف فيها إيطاليا لأنه قرر أن يفعل ذلك لأنه كان عازماً على زيارة إيطاليا ولو فى أثناء هذه الرحلة[4] . وكل ذلك يمكن أن يكون سبباً للسخرية من الشاعر الذى يصف مالم يره . أى فرق ـ إذن ـ بينه وبين من يصف النوق والأطلال مع أنه لم ير طللاً وربما فزع إذا اقتربت منه ناقة ؟ وقد يشك القارىء فى صحة رواية محفوظ . ولكن قراءة فاحصة للقصيدة تزيل هذا الشك مثلما تزيل عن حافظ وصمة التقليد . فالقصيدة ـ فى حقيقتها ـ ليست وصفاً لرحلة على ظهر سفينة ولا لجولة فى شوارع مدينة إيطالية ، ولكنها تخيل ، مشبع بالروح الشعبية ، لرحلة وجولة كهاتين . ولو جلس حافظ ليصف الرحلة والجولة ، بعد أن يكون قد قام بهما فعلاً ، لكتب شيئا مختلفاً كل الاختلاف . فليس هناك من وصف الرحلة إلا هياج البحر ثم سكونه ، تلى ذلك أبيات ثلاثة فى مدح السفينة ، فيها صنعة مبتكرة تعجب البديعيين (ولا يبعد أن يكون الشاعر قد كوفىء عليها ببطاقة سفر مجانية . ألم يقل كاتب سيرته إنه نظم القصيدة قبل أن يضع قدمه فى الباخرة ؟) أما وصف الرحلة المخيفة فلا يعبر عن شىء أكثر من فزع حافظ ـ ومثله عامة المصريين آنذاك ـ من ركوب البحر . ومن ثم كان المطلع الذى عابه محفوظ مناسباً كل المناسبة لهذه القصيدة . فإذا كان الشطر الأول قد أوحى بنوع من الجلال (التهويل بالابتداء بالنكرة على عادة فصحاء الأعراب ، المضارع فى الخبر الفعلى ، المزاوجة بين الجملتين القصيرتين) وهو شطر المعنى الذى يجب أن يعتمد عليه حافظ من بدء القصيدة إلى نهايتها ، فإن الشطر الثانى بتركيبه العريق فى العامية (من جهة الاستعمال لا من جهة الأصل) يحمل دلالات قوية الإيحاء إلى شطر المعنى الثانى ، وهو الخوف من البلاء والرجاء فى الله . ومع ذلك فإن هذا التركيب الكثير الدوران على ألسنة الناس («أنا مستجير بالله منك يا شيخ !») قد أصابه من التقديم والتأخير ما قرّب الهوة بينه وبين الشطر الأول . والقصيدة بقسميها (وصف الرحلة ـ وصف إيطاليا) تجمع بين هذين النمطين فى لحظات متتابعة من موالاة النسق وكسر النسق . ولهذه الموالاة إيقاع يمكن درسه بتفصيل أكبر مما يسمح به المقام هنا . ولهذا نكتفى بمثال واحد يوضح النقلة من نسق فخم إلى نسق شعبى . فالشاعر يبدأ القسم الثانى من القصيدة ببيت عالى الرنين ، ترافى الدلالة بفضل عباراته الدعائية :

إيه إيطاليا ! عدتك العوادى
وتنحى عن ساكنيك الثبورُ !

ثم يمضى فى التغنى بمحاسن إيطاليا فيذكر إبداع مثاليها فى أبيات تجرى هذا المجرى حتى يقول :

فهى تبدو من الملائك يكسو
ها جمال على حفافيه نور
أُمرت بالسكوت من جانب الحقْ
قِ بدنيا فيها الأحاديث زور

وينتقل نقلة شديدة الشبه بانتقالات الشاعر القديم ، لأنها تعتمد على أدنى مناسبة ، وهى هنا ذكر الملائك ، فيقول :

أرضهم جنة وحور وولدا
ن كما تشتهى وملك كبير
تحتها ـ والعياذ بالله ـ نار
وعذاب ومنكر ونكير

هكذا ينكسر النسق فجأة بدخول النمط الآخر .

وربما جمع الشاعر بين النمطين فى نسق واحد ليحدث نوعاً من التنافر النغمى المقصود ، وطريقته فى ذلك هى الطريقة الأساسية فى كل محاكاة ساخرة (parody) ، وهى استعارة القالب الفخم وملؤه بمادة مبتذلة أو غير جادة . كما فى هذه الأبيات :

ـ أنكر الوقفَ شرعُهم فلهذا
كل ربع بأرضهم معمورُ
ـ لا ترى فى الصباح لاعب نردٍ
حوله للرهان جم غفير

لا ولا باهلاً سليم النواحي
للقهاوى رواحه والبكور

ويولد بين النمطين نمطاً ثالثاً عندما يتناول ما يصح أن نسميه «الحكمة الشعبية» ، وأستاذه هنا هو أبو العلاء المعرى . فقد تخلى المعرى فى اللزوميات عن النمط الفخم الذى التزمه فى سقط الزند ، إلا أن حكمة أبى العلاء المعتزل كانت تقوم على فكر متعمق ، وتكتسى بصنعة دقيقة . ولا كذلك حافظ . ولئن أشبه حافظ أبا العلاء فى نظرته المتشائمة لقد كان هذا هو الجانب الذاتى فى حكمة حافظ ، ولم يكن حافظ يتخفى ، فكان يعبر عن بواعث التشاؤم عنده تعبيراً مباشراً ، وكان فى مقابل ذلك لا يتعمق فلسفة التشاؤم كما تعمقها أبو العلاء . ومن هنا كانت حكمته ـ كما سبقت الإشارة ـ أدنى إلى روح الشعب ، سواء أكانت ذاتية الصورة كما يلاحظ حين يشكو أو يرثى ، أم كانت موضوعية كما يلاحظ حين يصف أو يرثى أيضا . ولم يحتج إلى تكلف فى الصناعة . وقد ظهر هذا النمط المتوسط فى التفاته إلى البحر بعد أن هدأ واستكان :

أيها البحر لا يغرنك حول
واتساع وأنت خلق كبير
إنما أنت ذرة قد حوتها
ذرة فى فضاء ربى تدور
إنما أنت قطرة فى إناء
ليس يدرى مداه إلا القدير

أما قصيدة حافظ فى استقبال أوجينى فتجرى أبياتها الأولى على النمط الفخم . فمع أن الخطاب لأوجينى ، فإن الوصف فى هذا القسم منصب على قصر الجزيرة وصاحبه ، وهو الذى استضافها فى زيارتها الأولى . ثم هو يعتمد على حيلة من أبرز حيل هذا النمط : المبالغة ، التى يقويها بتكرار خطابى لاسم الاستفهام «أين» . وبعد هذه البداية ينزل الشاعر درجة إلى النمط المتوسط فى تلك الحكمة الشعبية البسيطة التى تصور تقلب الزمان ، وتقترب اقتراباً شديداً من الواقع ، فلا مبالغة هنا ، بل مقابلات بين أحوال تفصيلية قوية الدلالة . ويلاحظ التكرار هنا أيضا ، وهو حيلة لا تكاد تخلو منها قصيدة لحافظ . ولكن تأثير التكرار يختلف باختلاف نوع العنصر المكرر ووضعه ، وتكرار النداء هنا يدل على التفجع كما فى البكائيات الشعبية :

كنت بالأمس جنة الحور ياقصـ
ـر فأصبحت جنة الحيوان
خطر الليث فى فنائك ياقصـ
ـر وقد كنت مسرحاً للحسان
وعوى الذئب فى نواحيك ياقصـ
ـر وقد كنت معقلاً للّسان
وحباك الزوار بالمال ياقصـ
ـر وقد كنت مصدر الإحسان

فإذا عاد إلى ذكر صاحب القصر عاد إلى النمط الفخم مرة أخرى ، ملتفتاً إلى الزائرة هذه المرة :

تلك حال الإيوان ياربة التا
ج ، فما حال صاحب الإيوان ؟
قد طواه الردى ، ولو كان حياً
لمشى فى ركابك الثقلان
وتولت حراسة الموكب الأسـ
ـنى نجوم السماء والنيِّران

ويختم هذا القسم الثانى بالحكمة أيضا ، فيعود إلى النمط الواقعى المقتصد ، مستخدماً المقابلات :

إن يكن غاب عن جبينك تاج
كان بالغرب أشرف التيجان
فلقد زانك المشيب بتاج
لا يدانيه فى الجلال مدانى
ذاك من صنعة الأنام وهذا
من صنيع المهيمن الديانِ
كنت بالأمس ضيفة عند مَلْك
فانزلى اليوم ضيفة فى خانِ
واعذرينا على القصور ، كلانا
غيرته طوارىء الحدثان

فالبيت الذى هجنه محفوظ غير ناب عن سياقه القريب ، ثم إنه يكاد يكون لازما لبنية القصيدة . فقد أدارها الشاعر على قصر الجزيرة وساكنيه ، وبنى هيكلها العام على التقابل ، فكان طبيعياً أن يذكر مقابل القصر وهو الخان . وإذا كانت هذه الكلمة خشنة فى أسماع عشاق الأسلوب الفخم ، لأنها كلمة سوقية لا تصلح فى خطاب الملوك ، فإن حافظاً هنا لا يتكلم بلغة إنسان تعود خطاب الملوك ، بل بلسان الشعب البسيط الطيب ، الذى يقرن محنة الإمبراطورة وقد فقدت عرشها بمحنته وقد فقد استقلاله . ومع أن القصر هو الرباط المحسوس الذى يوحد القصتين ، فإن صوت الشاعر هو الرباط المعنوى الخفى : صوت لا تخفى نبراته الشعبية على الرغم من البداية الفخمة المهذبة ، حتى إذا بلغ الختام انطلق فى ضمير المتكلمين ـ وما أسهل وروده على لسان حافظ ! ـ معبرا فى بساطة عن صفة من أرسخ صفات شعبه ، ومعتذرا ـ بغاية ما يستطيع من التجمل ـ عن التقصير فى الضيافة .

* * *

على أن تنقل حافظ بين أنماط الأسلوب الشعرى لم يكن يخلو من مشكلات . مثال ذلك أن محاولته صوغ قصيدة رثاء على النمط الواقعى المأنوس ، عندما رثى باحثة البادية ، أوقعته فى شىء من الارتباك . فقد أراد أن يواسى والدها ـ صديقه حفنى ناصف ـ وهو الأديب الشاعر الناثر ، العالم باللغة والأدب . والمراثى فى النساء قليلة فى شعرنا القديم بل نادرة ، والمعروف منها فى رثاء نساء لهن بالشاعر

الرانى علاقة حميمة ، كرثاء جرير زوجه ، ورثاء المتنبى لجدته ، ورثاء أبى العلاء لأمه . ولا بد من عبقرية كعبقرية المتنبى حتى يتخلص الشاعر إلى هذا الموضوع الشائك . أما فى العصر الحديث فلماذا لا ترثى النساء وقد برزن إلى المجتمعات ، وبارين الرجال فى الهمة وطيب الأثر ؟ ولقد رثى حافظ الملكة فكتوريا وهى رأس إمبراطورية لا تغرب عنها الشمس ، ولكن كيف يرثى امرأة شابة لم يزد أمرها على أن مارست التعليم فترة قصيرة من حياتها ، وكتبت ـ أحيانا ـ فى الصحف ، وحاضرت فى المنتديات داعية إلى إصلاح المجتمع وتحسين حال المرأة ؟

آثر حافظ النمط الواقعى المأنوس ، حتى إنه اختار مجزوء الكامل ، وهو يشبه مشطور الرجز فى قربه من نبرات الكلام العادى ، وراح يتحدث عن فضل أبيها على التعليم ، وسيرها على آثاره ، وموهبتها فى الكتابة التى تشبه موهبته . ثم أراد أن يثنى عليها بأنها جمعت بين فضائل الكاتبة المثقفة وفضائل ربة البيت فقال :

بينا تراها فى الطرو
س تخط آيات العبر
وتريك حكمة نابه
عرك الحوادث واختبر
فإذا بها فى مطبخ
تطهو الطعام على قدر
وإذا بها قعدت تخي
ط وترتفى وخز الإبر

وكأنه يشعر أن جلال موقف الرثاء يقتضيه أن يجنح ـ ولو قليلا ـ نحو النمط الفخم ، وإن كان الوزن قد كبله ، فيقول :

علمت هاتفة القصو
ر نواح هاتفة الشجر
وتركت أتراب الصبا
حزنا يقطعن الشعر
يبكين عهدك فى الصبا
ح وفى المساء وفى السحر

وإذا به ، وهو الذى يريد أن يواسى أباها ، يكاد يمازحه :

وتركت شيخك لا يعى
هل غاب زيد أو حضر

ثم يردف ذلك بوصف واقعى لا عزاء فيه ، بل كأنه يعلن للرجل قرب وفاته هو نفسه (وهذا ما كان ، فقد لحق بابنته بعد قليل) :

ثملا تـرنحه الهمو
م إذا تحامل أو خطر
كالفرع هزته العواصف
فالتوى ثم انكسر
أو كالبناء يريد أن
ينقض من وقع الخور

(عجيب أن يكون للخور وقع)

قد زعزعته يد القضاء
وزلزلته يد القدر

ولكن حافظا يتوهج حين تنفتح أعماقه على أعماق الأب الثاكل :

أنا لم أذق فقد البنين
ولا البنات على الكبر
لكنى لما رأيـ
ـت فؤاده وقد انفطر
ورأيته قد كاد يخـ
ـرق زالريه إذا زفر
وشهدته أنى خطا
خطوا تخبل أوعثر
أدركت معنى الحزن حز
ن الوالدين ، فما أمر !

وهى على كل حال مرثية غير عادية ، حتى فى شعر حافظ نفسه ، إذ إنها لا تحمل إلا أصداء خافتة من تراث الشعر العربى فى فن الرثاء .

ووقف أحمد محفوظ عند وصف حافظ للطائرة فى قصيدته التى أعدها لاستقبال الطيار العثمانى فتحى بك ، فكان من سخرية القدر أن هوت به الطائرة قبل أن يصل إلى مصر ، ومع ذلك فقد نشر حافظ القصيدة بعد موته ، ورأى جامعو الديوان فى ذلك وفاء للميت ، ورآه محفوظ عملاً غير لائق[٥] . ولعلها أنانية الفنان لا أكثر ولا أقل . أما الأبيات التى استخفها محفوظ فقول حافظ .

مثل الشهاب انقض فى
آثار عفريت ولار
فإذا علت فكدعوة الـ
مضطر تخترق الستار
وإذا هوت فكما هوت
أنثى العقاب على الهزار
وتسف آونة وآ
ونة يجد بها ازورار
فيخالها الراءون قد
قرت وليس بها قرار
لعب الجواد أقل لبـ
ـثاً من ربيعة أو نزار
أو كاللعوب من الدمى
ثم فوق ملعبه استطار
وكأنها فى الأفق حب
ن يميل ميزان النهار
والشمس تلقى فوقها
حلل احمرار واصفرار
ملك تمثله لنا السـ
ـيما فيأخذنا انبهار

ولم يقف الناقد إلا عند تشبيهات ثلاثة : تشبيه الطائرة بالجواد وبالحمامة وبالملك الذى « تمثله لنا السيما » . وليس التشبيه كل شىء فى الوصف ولا الوصف - أى تمثيل الشىء المحسوس - كل شىء فى الشعر . ومع ذلك يبدو لنا أن هذه القصيدة قد مزجت مزجاً غير منسجم بين النمط الفخم والنمط الواقعى المأنوس . فهذا النمط الأخير لا يأبه كثيراً بالتشبيهات ، ولكن حافظاً تكلف إيراد تشبيه فى كل بيت تقريبا . وتشبيهاته جميعا ضعيفة الدلالة ، سواء ما كان منها منتزعا من التراث (الشهاب ، دعوة المضطر) وما كان مأخوذاً من الحياة المعاصرة (الجواد ، الحمامة ، ملك السيما) - وربما كان هذا الخلط نفسه سببا فى ضعفها - مع أن عماد هذه التشبيهات إحساس طبيعى بالانبهار (كما صرح فى البيت الأخير) يسيطر على الناظر وهو يتابع حركات الطائرة .

وإنما يطّرد مجرى القصيدة حين يترك الشاعر هذه التشبيهات ويأخذ فيما سميناه النمط المولّد ، فتقترب مفرداته وتراكيبه من لغة الكلام العادى ، فى تساؤل عميق رغم سذاجته ، أو حكمة صادقة رغم بساطتها حتى يقول :

يـا أيها الطيار طر
فإذا بلغت مدى المطار
فزر السها والفرقد يـ
ن إذا أتيح لك المزار
وسل النجوم عن الحيا
ة فى السؤال لك اعتبار
هم ينبئونك أن كلْ
لَ الكائنات إلى بوار
والظلم من طبع النظا
م فإذا ظُلِمت فلا تمار
إن الذى برأ السديـ
م هو الذى برأ الغبار
فى العالم العلوى والسـ
سُفل أحكام تدار
خُلق الضعيف خدمة الـ
أقوى وليس له خيار
فاعقَرْ برهبتك القوىْ
ى وهنٌ يلازمك الصغار

حكمة تذكرك بفرفور يوسف إدريس . ولكن حافظاً لا ينهى قصيدته على هذه النغمة ، بل يطلب إلى الطيار (المنكود الحظ) أن يبلغ تحية المصريين إلى دار الخلافة ، وهنا يجنح مرة أخرى إلى الأسلوب الفخم . وكأنه أراد أن يبنى قصيدته على ثلاث حركات : انبهار ساذج ، ثم تأمل عميق ، يفضى إلى نوع من فلسفة القوة . وهكذا يتحول الانبهار إلى ثقة بالنفس وأمل فى المستقبل .

• • •

لعل الأمثلة السابقة لا تدع مجالاً للظن بأن أنماط الأسلوب الشعرى التى تحدثنا عنها تتمايز لدى حافظ أو غير حافظ بحيث لا يقع بينها تزاوج أو اختلاط . فالنمط الشعرى هو نموذج افتراضى يؤلفه الناقد من صفات معينة فى قصائد معروفة ، ولكن يزيد وينقص ، ويتنوع ويتعدد ، ولا يتحقق كاملاً فى قصيدة ما ، ولا يقيد الشاعر إلا بقدر . فإذا كنا نقول إن البارودى أحيا النمط الفخم وفرضه على من جاءوا بعده ، فليس معنى ذلك أن البارودى استعار نمط شعره من أحد من أعلام الشعر قبله ، ولا أنه التزم نمطاً واحداً بجملته وتفاصيله - كرره من قصيدة إلى أخرى ، ولا أن معاصريه وخلفاءه صنعوا شعرهم على قياس شعره . فالنمط فى علم الأسلوب اسم خاص بالشعر لما يسمى عموماً العرف ، أو المصطلح ، أو الشفرة أو الكود . أعنى أنه طريقة معينة فى استعمال اللغة ، تتغير من عصر إلى عصر ومن شاعر إلى شاعر ، بل من قصيدة إلى قصيدة ، بدرجات متفاوتة . وهى لا تتغير من تلقاء نفسها ، بل لأن كل شاعر جدير بهذا الاسم يدخل فى صراع معها . فالمهمة العليا للشعر هى أن يعيد خلق العالم من خلال اللغة ، ومن ثم فلا مفر للشاعر من أن يعيد خلق اللغة بصورة ما . ولكن الذى نريد أن نؤكده هنا هو أنه لا يخلق من عدم . فإن أعظم الشعراء لا يضيف إلا شيئا قليلاً جداً إلى الشعر قبله . وهذه الإضافة تتمثل غالباً فى اختلاف التركيبة . ومن ثم يمكننا أن نقول عن أسلوب أى قصيدة إنه مؤلف من جملة أنماط أو مصطلحات ، كما يمكننا أن نقول ، وبنفس القدر من الصدق ، إنه مؤلف من جملة انحرافات .

وقد لاحظنا أن انحرافات حافظ ترجع غالباً إلى خروجه على النمط الفخم إلى نمط أكثر شعبية ، ورأينا أمثلة منه فى مفردات وتراكيب مأخوذة من اللغة الجارية ، ومعبرة - فى أحسن حالاتها - عن البنية النفسية العميقة للشعب المصرى . وقد فسرنا ذلك بأن صلات حافظ الاجتماعية والثقافية بالشعب كانت أقوى من صلات البارودى أو شوقى . ولكن هذا التفسير لا يتناول الدلالة التاريخية لشعر حافظ ، أو بعبارة أخرى لا يشير إلى منزلة هذا الشعر فى تطور الشعر العربى الحديث . فمن الجائز جداً أن يكون الانحراف نحو الشعبية سمة فردية لشاعر ما ، جاءته من ظروف حياته الخاصة ، ولكنها لا تعنى شيئا بالنسبة إلى حركة الشعر بوجه عام . فلذلك نقول إن شعر حافظ جاء على رأس التحولات الشعبية التى بلغت ذروتها فى ثورة ١٩ ، ومن ثم فإن « النمط الشعبى » الذى نتحدث عنه يجب أن يتحدد بالنسبة إلى حاضر الشعب المصرى فى تلك الفترة ، والمستقبل الذى كان يستشرف إليه ، لا بالنسبة إلى ماضيه فقط . وإذن فلن يكون النمط الشعبى الذى يمثله حافظ - فى جانب من شعره - هو نمط البهاء زهير أو الحسين الجزار ، هذا النمط الذى كان عماده الظرف والفكاهة والرقة ، ولكنه نمط يتميز بصفات أخرى مهمة ، مناسبة لمتطلبات العصر ، وإن لم يفقد تلك الصفات الأصلية . هذه الصفة الجديدة يمكننا أن نطلق عليها اسم « ترك التجمل » . ولابد لنا من هذا الاسم المركب ، الذى ينفى ولا يثبت ، لأننا لا نقصد التبذل ولا التهتك ولا السوقية ، كما أننا لا نقصد - بالضرورة - المكاشفة أو الفضح أو تحقير الذات .

فلو أردنا أن نحدد مفهوم « النمط الفخم » دون أن نحيل على مجرد الإحساس بالفخامة كما فعلنا فيما سبق ، لقلنا إنه النمط الذى يقوم على

التجمّل . التجمل فى المشاعر وفى العبارة عن هذه المشاعر أيضا . و «التجمل» كلمة عظيمة الشأن فى حضارتنا العربية ، وليست أقل دلالة على هذه الحضارة من «الجمل» الذى اشتقت منه . فالجمال قوة تكون فى النفس كما تكون فى الجسم ، وقلما وصفوا المرأة بأنها «جميلة» إذا أرادوا مجرد كونها ناعمة أو بهكنة أو رداحاً أو غيداء أو خوداً أو رودا الخ . ومن معانى الجمال الصبر والحياء وأن يكون الرجل مالكاً أمر نفسه ، فلا يستسلم لحزن أو غضب . فالتجمل يعنى الظهور بمظهر القوة ، التى هى فى الوقت نفسه بهاء عظيم الموقع فى النفوس . والرجل منا يتجمل بما يقدر عليه ، وما «أجمل» أن تكنى المرأة عن زوجها «بجملها» ، لا تعنى مجرد القوة ، بل تجمع فى هذه الكلمة كل ما تكنه له من حب وإعجاب . والنمط الفخم من الشعر يقوم على «التجمل» لأن الشاعر يجمع عاطفته فلا تتبعّق ، ولا يريك من نفسه إلا جانب القوة ، فإن مدح رجلاً وجب أن يكون هذا الرجل فائق القوة ليكون مستحقاً للمدح : فالممدوح راسخ كالجبل ، عال كالشمس ، عاتٍ كالبحر ، كريم كالمطر . وإذا تذلل الشاعر لمحبوبته فلن ينسى أن يردف هذا التذلل بالدهشة لأن ظبيته صادت أسدا ، ورمت بسهام عينيها فارساً ، الخ . ثم إن الشاعر يجمع أطراف «جملته» ويحكم ربطها بعلامات الإعراب ، وأدوات الربط ، فتظل مهما طالت ـ والأحسن أن تطول ـ «مفرغة إفراغاً واحداً» كما يقول الجرجانى .

هذا هو النمط الفخم فى فن الشعر العربى . وهو النمط الأكثر تمثيلاً لروح هذا الفن ، وإن لم يكن هو النمط الأوحد . فالنفس ـ عربية كانت أم غير عربية ـ لا تصبر على التجمل طول الوقت ، ولا بد لها من أن تتفرج أحيانا . ومن ثم قبل العرب ألواناً أخرى من الفن . إلا أن روح الحداثة لا يظهر فى تاريخ الفن العربى والحضارة العربية إلا عندما يصبح ترك التجمل هو الاتجاه الأبرز .

إن الزلزال الذى شمل الحياة العربية منذ عصر الحروب الصليبية دفع بالعرب كأمة ـ شيئاً فشيئا ـ إلى ترك التجمل . ومن المظاهر المتطرفة لذلك شيوع شعر المجون الذى بدأه الموالى فى وقت مبكر ، ثم شعر التحامق وبعض نماذجه تشبه ما يعرف اليوم بتيار العبث . على أن البهاء زهير ومعاصريه وخلفاءه فى القرنين السابع والثامن ظلوا يتجملون على قدر استطاعتهم ، فكان شعرهم ظريفاً دمثا ، لا فاحشاً ولا خليعا ، وكان الظرف والدماثة جمالاً لقوم أرادوا أن يملكوا أنفسهم فى ظروف صعبة .

فحركة الإحياء التى قام بها البارودى كانت بعثاً لروح الحضارة العربية ، لا للشعر العربى فحسب . وقد وافقت وقفة الشعوب العربية فى وجه المد الاستعمارى الغربى . ولكن تغلب الاستعمار الغربى على المقاومة الشعبية ، مرة بعد مرة ، حتم على هذه الشعوب أن تعيد النظر فى حياتها وقيمها ، فى ضوء الحاضر والمستقبل ، لا الماضى وحده . ومن ثم بدأت مرحلة فحص الذات ، التى لم تنته ـ فيما نقدّر ـ حتى اليوم .

أصبح ترك التجمل واجباً حتى يعرف الإنسان العربى نفسه . لم يكن له بد من أن «يفكك» نفسه ، ليفرز الصالح والطالح من عناصرها ، قبل أن يحاول «تجميعها» أو «تجميلها» من جديد . وكان حافظ هو طليعة شعب مصر العربى فى ترك التجمل . وكأى طليعة كان عليه أن يتحمل المخاطر . كان مصريا قحاً فى طباعه عاقر الخمر وعاشر النساء (كما يبدو) فى شبابه ، وأذكر أن ناشر الطبعة الأولى من ديوانه ـ وقد فقدتها منذ عهد الطفولة ـ قدم باب الخمريات بقوله إن حافظاً إنما نظم فى الخمر مجاراة للشعراء قبله . وهو اعتذار كاذب لا يُسأل عنه حافظ . ونظم أبياتاً فى التغزل بضابط وسيم . ولكنه كان مؤمنا عميق الإيمان ، بل إنه ـ فى حياته الخاصة ـ كان أقرب إلى التواكل المذموم ، منه إلى التوكل المندوب .

وكان خفيف القلب ، يفزع لأقل بادرة ، ويخاف أن يتعرض للسجن والتعذيب ، ولكن ذلك لم يمنعه ـ حتى بعد أن كبل بقيود الوظيفة ـ أن يذيع أشعاراً يهزأ فيها بالمحتلين ، وأخرى يهاجم فيها القصر وصنائعه . وإذا كان قد أخفى أنه صاحب هذه الأشعار ، فقد فعل ذلك ـ قبله ـ شعراء عظام من أهل الغرب ، وما كان لأحد أن يطلب منه أو منهم أكثر مما فعلوا !

وكان لامع الذكاء ، حاضر البديهة ، وافر المحصول من اللغة والأدب العربيين ، متابعاً لأحداث العالم ، حسن الإلمام بشتى جوانب الثقافة العالمية . ولعلك لاحظت فيما أوردناه من قصيدته الرائية أنه كان عارفاً بجوامع علم الفلك ، وأن معرفته العلمية أطلقت خياله بشعر فلسفى أصيل ـ وهو لم يدع أنه عالم أو فيلسوف . ولكنه لم يصنع بذلك كله شيئاً كثيراً .

ولكنه فى ترك التجمل كان سابقاً لزمنه . فلم يكن حافظ شاعراً متصعلكا (كعبد الحميد الديب مثلا) ، بل كان شاعراً وطنيا جاداً ، ولم تكن صلاته الوثيقة بالشيخ الإمام محمد عبده ، وبالحزب الوطنى ، وبالشيخ على يوسف ، لتسمح له بأن يتبذل أو يكثر من الهجاء (باب الهجاء فى الطبعة الحديثة من ديوانه ، لا يتجاوز ثلاث صفحات) . ومن ثم فقد كان المنتظر منه أن «يتجمل» ككل رجل جاد . وكان أصعب شىء أن يواجه شعبه بفضح معايبه ومخازيه . ولعله لو لم يكن من صميم هذا الشعب لما قبل منه ذلك . لقد رأينا ـ مثلا ـ سخريته من أحلاس المقاهى ، ولم يكن هو نفسه يختلف عنهم كثيرا . ولم تكن سيرته مجهولة لدى العامة . فقد كان من ظرفاء مصر المشهورين ، تتناقل المجلات نوادره وطرائفه هو وأصدقائه : إمام العبد ، ومحمد البابلى ، وعبد العزيز البشرى . ولكن المصريين لم يكونوا بحاجة إلى معرفة ذلك ليتقبلوا نقده المر بقبول حسن ، فقد كانوا يدركون من النمط الذى صاغ عليه شعره أنه واحد منهم . لم يكن غير حافظ يستطيع أن يقول :

حطمت اليراع فلا تعجبى ... وعفت البيان فلا تعتبى
فما أنت يا مصر دار الأديـ ... ـب ولا أنت بالبلد الطيب

وكم فيك يامصر من كاتب
أقال اليراع ولم يكتب
فلا تعذليني لهذا السكو
ت فقد ضاق بي منك ما ضاق بي
أيعجبني منك يوم الوفا
ق سكوت الجماد ولعب الصبي ؟

فهو منطلق في التعبير عن سخطه وإنكاره ، لا يستتر وراء تشبيهات واستعارات ، بل ينظم الكلمات كما تأتيه في فورة انفعاله : كلمات محب خاب ظنه في محبوبه («فلا تعذليني» ، «أيعجبني منك») . وربما وجد القارىء في ترديده لاسم «مصر» دليلاً على هذا الحب على أنه لا يلبث أن يتحول من ضمير المخاطبة إلى ضمير المتكلمين ، فهو شريك في المسئولية :

وكم غضب الناس من قبلنا
لسلب الحقوق ولم نغضب

وما زال المصريون حانقين على المتنبي لأنه قال فيهم ما قال ، حتى اقتبس حافظ كلامه فرددوه من بعده .

لم يكن الرجل في حياته الخاصة بالمتجمل ولا بالمتبذل ، ولكنه كان يكره تحسين المظهر . ودعابته ، في صميمها ، هي نوع من الفضح المهذب . وفكاهته المشهورة مع صديقه خليل مطران توضح ذلك . فقد كان في أنف خليل اعوجاج طفيف ، وكان يقول إنه أغرم في شبابه بركوب الخيل ، فجمح به الجواد يوماً فسقط ورضت عظامه وأصيب أنفه . فكان حافظ يقول له : «وأخوك جورج ما باله ؟ أكان يركب حماراً خلفك فجمح به أيضاً ؟» وأبلغ من ذلك في الدلالة على ترك التجمل حكايته مع مطران الذى بلغه أن رئيس الوزارة آنذاك غضب عليه وتوعده ، فثار لكرامته ونظم في ذلك أبياتاً بدأها بقوله :

أنا لا أخاف ولا أرجّى
فرسي مهيأة وسرجي

فلقيه حافظ بعد ذلك فقال له : «أي فرس وأي سرج ؟ يا أخي قل : كتفي مهيأة وخرجي» .

ويصف أحمد محفوظ ملبسه (عندما كان موظفا كبيراً في دار الكتب) فيقول :

«اتسعت عليه ثيابه فلاح فيها كتلك الشخوص التي تنصب على الكروم أو على البيادر لإفزاع الطير .

... لايستبدل قميصه بآخر إلا بعد الزمن الطويل . فهو في اتساخ أكمامه يشبه عاملاً في مطبعة ، يوالي صف الحروف وطبع الأوراق غير عابىء بالمداد ولا بالزيت .

قيصه منشّى وياقته منشّاة وأكمام قيصه كذلك ، لم يُرقط إلا ببنيقة مثنية الأطراف أحاطتها ربطة العنق ظاهرة كلها للعين .

وربما انثنت عقدة كرفتته يمينا أو شمالاً فيتركها غير عابىء ، فهو بعيد عن الأناقة بعد وجهه عن الوسامة ، يلبس جوربه أياماً طويلة ـ فإذا كرهه استبدل به آخر ولم يغسله . ولم يلبس إلا الثياب الغالية الثمن ، ولكن إهماله وتضييعه يتركها وكأنها أسمال .

يتوكأ على عصا من الخيزران غليظة ، انثنى رأسها انثناءة واسعة ، وقد تطوقت بطوق من العاج المنقوش بأسلاك معدنية زائفة . لم يترك صدار بدلته قط فهو ملازم للجاكتة جاثم تحتها صيفاً وشتاء .

يلبس معطفاً سميكا أزرق ببنيقة من القطيفة الزرقاء ، يعلوها وسخ أحال لونها إلى لون النحاس البعيد العهد بالصقل»(٦) .

ويذكر أنه كان يستقبل ضيوفه في المنزل وهو بالجلابية . أما سلوكه في المجتمعات (التي لا يكون الاحتشام فيها لزاما) فأشد بعداً عن التكلف ، حتى لتخال أن ثمة دافعاً خفياً كان يلح على الرجل لفضح النفاق والمنافقين ، ولو بلغ حد التشهير بنفسه ! يقول عنه صديقه الحميم ، ونده في الأدب والظرف وكراهة النفاق ، عبد العزيز البشري :

«ولا أذكر أنه ضمني به مجلس قط سواء أكان فيه من نعرف أو من لا نعرف ، أوكان فيه من نعلي أقدارهم ونجل أخطارهم ، أو كان فيها من نتهاون شأنهم ، ولا تقصر أنفسنا إلا احتقارهم والزراية عليهم .. لا أذكر أنه ضمني به مجلس قط إلا جلا له مداخلي ، وبذل بين يديه أكره مكارهي ، فإذا أعوزته المكاره خلقها خلقا ، وارتجلها من عفو الخاطر ارتجالا ! ..

... ولقد يوغل في الكيد ، ويمعن في الدعابة ، فيشرك نفسه معي فيما يرميني به من ألوان التهم ، ولو قد صح أكثرها لأفضت بنا كلينا إلى محكمة الجنايات ، والعياذ بالله .. فيقول مثلا : «لما فعلت أنا وفلان كذا .. ولما اقترفنا كذا .. وكذا ..» وكل هذا ليؤكد عليّ التهمة ، ويوثق الجريمة .. !»(٧) .

ومع ذلك فربما ضاق بعض الناس بعتابة المرير لبني وطنه ، ولاسيا حين خالوا أنهم تخلصوا من قبضة الاستعمار ، فأنفت نفوسهم أن يواجههم حافظ بمثل هذا القول :

أمة قد فت في ساعدها
بغضها الأهل وحب الغربا
تعشق الألقاب في غير العلا
وتفدّى بالنفوس الرتبا
وهي والأحداث تستهدفها
تعشق اللهو وتهوى الطربا

لا تبالى لعب القوم بها
أم بها صرف الليالى لعبا

يروى أحمد محفوظ أنه كان فى حفل وطنى سنة ١٩١٩ ، فوقف شاب وقرأ هذه الأبيات ، فصاح به عبد الستار الباسل : اسكت ! اسكت ! هذه أبيات قالها حافظ إبراهيم قديما ولا مناسبة لها اليوم فى ثورتنا هذه[٨] .

وربما أساء الشاب اختيار الشعر أو المناسبة . ولكن أحمد محفوظ يعلق على هذه الحادثة - سنة ١٩٥٧ - بقوله :

« بهذا الأسلوب كان حافظ يجمع بين ذم الإنجليز والمصريين . وذم المصريين اليوم نهج قبيح ، لو سلكه إنسان لأبغضه الناس ورموه بالخيانة الوطنية . ولكن حافظاً يوم ذاك كان له بعض العذر » .

(مسكين حافظ ! أعظم ما فيه ، إنسانيا ووطنيا وشعريا ، بات شيئاً يُعتذر عنه ! ترى هل بين ٥٧ و ٨٢ شىء يسمح بأن نتحدث عن مثل هذه الأبيات دون تأفف ، ودون أن نتهم - مثلا - بالإساءة إلى سمعة مصر فى البلاد العربية ؟) .

ومع ذلك فقد أحب الناس حافظاً ، فى حياته وبعد مماته ، لأنه كان يفتح قلبه لهم ، ولا يستحى أن يطلعوا على أعماقه الحزينة البائسة . كان لا يستحى أن يقف فى محفل أقيم للبر ، فيقول :

لم أقف موقفى لأنشد شعراً
صب فى قالب بديع النظام
إنما قمت فيه والنفس نشوى
من كئوس الهموم والقلب دامى
ذقت طعم الأسى وكابدت عيشاً
دون شربى قذاه شرب الحمام
فتقلبت فى الشقاء زماناً
وتنقلت فى الخطوب الجسام
ومشى الهم ثاقباً فى فؤادى
ومشى الحزن ناخراً فى عظامى

ولا أن ينشد جارة الوادى ، وقد اجتمع ذووها لتكريمه :

وقد وقفت على السجن أسألها
أسُرّت أم أعدت حرّ أكفانى
شاهدت مصرع أترابى فبشرنى
بضجعة عندها روحى وريحانى
كم من قريب نأى عنى فأوجعنى
وكم عزيز مضى قبلى فأبكانى
من كان يسأل عن قومى فإنهمُ
ولوا سراعاً وخلوا ذلك الوانى
إنى مللت وقوفى كل آونة
أبكى وأنظم أحزانا بأحزان
إذا تصفحت ديوانى لتقرأنى
وجدت شعر المراثى نصف ديوانى

يقول محفوظ إنه لا يستعيد هذه الأبيات الأخيرة إلا وجاشت الدموع فى عينيه[٩] . لقد أطلق حافظ العنان لأحزانه دون احتشام ، ولم يبال أن « يجلو مداخله » فمسّ أوتار الحزن فى أعماق النفوس الشرقية ، والمصرية خاصة . رأى التجمل مفضيا إلى الكذب والنفاق ، فطرحه وراء ظهره ، فمرة أدمى ، ومرة أبكى .

ومسلك حافظ الاجتماعى جدير بمزيد من التأمل . يقول عنه صديقه أحمد محفوظ :

« وكان يضيق بالناس فى أول قدومهم عليه . كان إذا رأى وافداً مقبلاً من بعيد زجر وغمغم وتبرم . وقال : « أهو جاى دى عيشة إيه دى . هو الواحد مايقدرش يقعد لوحده ساعه . كان ينطق بهذا الأكلشيه عند قدوم كل واحد . كنت أسمعه منه عند قدوم أحمد نسيم وعند قدوم محمد الهراوى . وكان يسمعه نسيم منه عند قدومى . وكان يسمعه الهراوى عند قدوم نسيم وهكذا دواليك .

ولكن إذا اطمأن بواحد منا المجلس معه ، تطلق فى وجهه وبش وأمر له بالشراب ، وضاحكه ومازحه . ولم يكن هذا نفاقاً منه . فهو لا يعرف النفاق ولا يستطيع صدره الحرج أن يصبر على النفاق والمجاملة . ولكنه هكذا ، كان يتحول فى لحظات من الغضب إلى الرضا ومن الرضا إلى الغضب »[١٠] .

وفى الديوان (ج ١ ص ص : ١٨٧ - ١٨٨) قصة بينه وبين الهراوى ، حين اعتكف حافظ فى بيته بالجيزة سنة ١٩١٨ ، وحين زاره الهراوى ورأى ما هو فيه من الكآبة ارتجل أبياتا منها :

أنت فى الجيزة خافٍ
مثلما تخفى الشموسُ
قابع فى كسر بيت
قد أظلته الغروس
زاهد فى كل شىء
مطرق ساه عبوس

هكذا كان شأن حافظ الذى لم يكن يصبر عن لقاء الناس ! كان فى صميمه إنساناً مستوحشاً ، ككل فنان . وككل فنان مستوحش ، كان يفضح نفسه متى اطمأن . وكان تعبيره عن حبه العميق ، بل حبه الأوحد ، حبه لبلاده ، مزيجاً من العشق والنفور ، من العطف والسخط . ولكنه كان فى جميع الأحوال واحداً من أهل مصر ، فسخطه وعطفه وحبه ونفوره ، على نفسه ولنفسه ، أو من نفسه ، أو شعب مصر الذى فى أعماقه .

كان مع شعبه فى معاناته بين براثن الاستعمار ، فقد كان ضحية من ضحاياه . وكان فى حاجة إلى فنه كله لا ليثير شعبه ضد الاستعمار ، ولكن ليثور مع شعبه ضد الاستعمار . ومن هنا نبع أسلوبه الأشد تميزاً فى التهكم بالمحتل .

ونحن نستعمل « التهكم » هنا فى معناه المعروف عند البلاغيين ، وهو استعمال العبارة فى ضد معناها . إلا أن التهكم عند حافظ خفى جدا ، فقد يكون المعنى الظاهر للعبارة مستقيما فى موافقته للاستعمال

اللغوى وللواقع أيضا ، ولكن وراء هذا المعنى معنى آخر هو مناط التهكم . وهذا الأسلوب لا يتحقق – غالباً – فى كلمة واحدة أو جملة واحدة ، بل ينتظم القصيدة كلها ، كما ترى العامة يسترسلون أحياناً فى «القافية» وكل يحاول أن يعجز صاحبه ويبالغ فى مسخ صورته . وصدق الشدياق حين لا حظ عن هذه «النقاط» كما يسميها أنها أشبه بالسباب ، وأن من لم يسبق له إلف بها يجد نفسه عاجزاً عن فهم معناها . وكذلك ربما غاب عنا المعنى فى قصائد حافظ التهكمية لميلنا إلى الوقوف عند الظاهر فى كل كلام يخلو من تشبيه أو استعارة . ذلك لأننا نستصحب فى قراءة الشعر ذخيرة من قراءاتنا السابقة ، وقلما نستخدم معرفتنا بأساليب الدعابة عند المصريين حين يجتمعون فى مجالس السمر . وقد وصف حافظ هذه المجالس حين رثى أحد رفاق صباه فقال :

فكم لنا من مجلس طيب
يشتاقه هارون أوجعفرُ
نلعب باللفظ كما نشتهى
ونضمر المعنى لما يظهر
ونصدر النكتة محبوكةً
عن غيرنا فى الحسن لا تصدرُ

وغالباً ما تعتمد النكتة على أسلوب التورية لإضمار المعنى ، ولا يلزم ذلك فى التهكم ، فإن التهكم أكثر جدية وأقرب إلى طبيعة الكلام المكتوب الذى يعتمد على إعمال الفكر ، منه إلى الأدب الشفوى الذى يعتمد على البديهة وسرعة الخاطر . وفى النكتة دائما ميل إلى العبث (وعند فرويد أنها عبث محض) فى حين أن التهكم يرمى إلى هدف واقعى .

ولا يخلو التهكم عند حافظ من أثارة من ذلك «التجمل» الذى قلنا إنه سمة ثابتة للشخصية العربية . وكأنه تجمل المضطر . فهو فى قصائده التهكمية حانق على المستعمر المتغطرس ، ولكنه لا يجد بداً من إخفاء حنقه ، لأنه لا يملك لهذا المستعمر دفعا ، ولو أن الشجاعة واتته ليلعن أعداء وطنه لكان – على الأرجح – صادقاً فى التعبير عن شعوره ، كاذباً فى تصوير الواقع . فقد كان «القوم» آنذاك فى أوج سلطانهم ، ومصر بين أيديهم بلد فقير ضعيف فقد الناصر والمعين : فالدولة العثمانية – صاحبة السيادة الاسمية – مشغولة بمشكلاتها الداخلية ، وفرنسا قد اتفقت مع «القوم» على اقتسام العالم العربى ، وكفت عن مناوأة السياسة البريطانية فى مصر . وإذن فليتبع حافظ الأسلوب الشعبى فى التعمية ليكون صادقاً فى التعبير عن شعوره وعن الواقع فى الوقت نفسه . وليكون – فوق هذا وذاك – فناناً يعرف كيف ينتصر بالكلمة حين يجعل عدوه الجبار هدفاً للسخرية

ولا بد من التنبيه هنا إلى أن القصائد التهكمية – حسب وصفنا – هى قصائد معدودة يخاطب فيها الإنجليز فى مناسبات معينة . وله – غيرها – قصائد ومقطوعات كثيرة يهاجم فيها السياسة الإنجليزية فى مصر هجوماً صريحا ، وله أيضاً قصائد يمدحهم فيها مدحاً خالصاً أو ممزوجاً بشىء من العتاب . وللقارىء أن يحكم على وطنية حافظ كما يشاء ، وإن كان الأليق أن يرجىء هذا الحكم حتى يحيط بكل جوانب العصر ومواقف رجاله . أما المقال الذى بين يديك فلا يتكفل بشىء من ذلك ، وإنما هو دراسة فى فن حافظ ، فهو لا يتناول مواقف حافظ السياسية إلا من خلال إبداعه الفنى .

ومن ناحية الإبداع الفنى نقول إن قصائد حافظ التهكمية لا تخلو من بعض التجمل ، لأن فيها غضباً مكظوماً وكأن الشاعر يرى أن التصريح بسوء الحالة والإقرار بالعجز عن الرد أدنى إلى الكرامة من صياح لا يجدى . ولكن الأجدر بالملاحظة هو أن ما تصرح به هذه القصائد لا يمثل حقيقة ما فى نفس الشاعر ، وإنما هو أشبه بقناع وضعه على وجهه الغاضب الثائر ، لتصل رسالته فى أقوى صورة إلى قرائه وسامعيه ، وهؤلاء فريقان : مصريون إن خصصت ، أو عرب إن عممت ؛ وإنجليز تجاه المصريين ، أو أوربيون تجاه العرب . أما الفريق الأول فشأن حافظ معه ، فى معظم أحواله ، أنه يريد أن يبكيه ويدميه كما عرفت ، فلا بأس بأن يبالغ فى إظهار ضعفه واستكانته ليثير نخوته . وأما الفريق الثانى – ولا شك أنه كان منهم عارفون بالعربية يقرأون كل ما تنشره الصحف المصرية عنهم ، وآخرون يترجم لهم كل ما ينشر بالعربية – فأى شىء أنكى فيهم ، وهم يزعمون أنهم رسل المدنية ، وحماة العدل ، من إظهار ظلمهم فى أخس صوره ! صورة العدوان على الضعيف العاجز ، اغتراراً بما لديهم من قوة ؟ ومن هنا يأتى التهكم ، فقد مسخ الشاعر قوتهم المادية فبدت كأبشع درجات الضعف الخلق .

وربما كانت حادثة دنشواى هى التى قدحت الشرارة فى نفس حافظ بكل ما كانت مهيأة له ، ذاتيا وفنيا ، فابتدع هذا الأسلوب الذى لم يستطع واحد من معاصريه أن يجاريه فيه . فداليته فى حادثة دنشواى بداية رائعة له ، تلتها قصيدته فى استقبال اللورد كرومر عند عودته من مصيفه بعد الحادثة ببضعة أشهر ، ثم قصيدته فى استقبال خلفه السير غورست .

ولكى نوضح خصائص هذا الأسلوب التهكمى نأتى بمثال صغير واحد (مع ملاحظة أنه ينتظم القصيدة كلها فى تنويعات شتى) لنقارنه بقطعة من قصيدة حافظ المشهورة فى مظاهرة السيدات سنة ١٩١٩ (وهى قصيدة تعتمد أسلوب السخرية المعهود) :

يقول حافظ فى قصيدته فى استقبال السير غورست :

أذيقونا الرجاء فقد فطمنا
بعهد «المصلحين» إلى الورود
ومنوا بالوجود فقد جهلنا
بفضل وجودكم معنى الوجود
إذا اعتلوى الصياح فلا تلمنا
فإن الناس فى جهد جهيد
على قدر الأذى والظلم يعلو
صياح المشفقين من المزيد

جراح فى النفوس نغرن نغراً
وكنّ قد اندملن على صديد
إذا ما هاجهن أسى جديدٌ
هتكن سرائر القلب الجليد

فالأبيات الثلاثة الأولى قد بنيت كلها على أفعال طلبية ، تظهر المصريين فى صورة الضعف المتناهى ، فهم يطلبون من أعدائهم مجرد إعطائهم شيئا من «الرجاء» ، أو التكرم عليهم بمجرد «الوجود» ، وفى البيت الثالث ينحصر الطلب فى عدم مؤاخذة المصريين إذا ارتفع صياحهم من الألم . والأبيات الثلاثة التالية مؤلفة من جمل خبرية تصف كيف وصل المصريون إلى هذه الحالة . فقد استمر الأذى والظلم بلا تراخ ، فصياح الصائحين لا ينبعث عن ألم من أذى واقع ، بل عن إشفاق من أذى جديد أشد . ويشبه الشاعر تكرار الإساءة بجرح امتلأ قيحا ، فكلما هيجه حادث جديد تضاعفت سورة الألم .

فالوصف ، والتشبيه ، والرجاء ، كلها متعلقة بجماعة المصريين وفى مقابل ذلك لا يذكر الإنجليز إلا بضمير المخاطبين وكناية واحدة جاءت على أسلوب التهكم البلاغى المعروف («المصلحين») . لذلك يمكن أن يفهم هذا القسم من القصيدة على أنه استعطاف محض ، وتذلل لمستعمر لا يرعوى . ولكن المبالغة فى إظهار الضعف ، والمطالبة بأيسر حقوق الإحسان ـ الوجود المقترن بالأمل ـ يصوران الفريقين جميعا وقد تجردا من إنسانيتهما : هذا لفرط تواضعه وهذا لفرط تطاوله . وهو معنى تردد كثيراً فى شعر حافظ على اختلاف موضوعاته ، وصرح به فى شعره السياسى حين قال مخاطباً الإنجليز أيضاً :

لا تذكروا الأخلاق بعد حيادكم
فمصابكم ومصابنا سيّان
حاربتمُ أخلاقكم لتحاربوا
أخلاقنا فتألم الشعبان

ثم إن هذه القصيدة نفسها تتنقل بين مواقف متعددة مختلفة فى الظاهر ، تئول كلها إلى الانتظام فى أسلوب التهكم الذى نحن بصدده ، لأنك يجب أن تتجاوز المعنى المباشر (كما تجاوزناه فى الأبيات السابقة) إذا أردت أن تعتبر القصيدة كلا متلائم الأجزاء . وهذا فرض يجب ألا تستكثره على حافظ ، لا لأنه شاعر عظيم ، فلعلك لا تعده كذلك ، بل لأنه هو ما يفعله الرجل من عامة المصريين حين يعمد إلى أسلوب التهكم فى حديثه . فربما رأيته يشقق الحديث ليغمز غمزة هنا وغمزة هناك ، بينها شبه عتاب ، بعدها شبه سباب ، يليه شبه اعتذار يسلّ غيظ المخاطب ولا يسمح له حق بالمؤاخذة .

يقول حافظ وكأنه يشمخ على السير غورست :

فنحٌ غضاضة التاميز عنا
كفانا سائغ النيل السعيد

ولكنه فى الحقيقة لا يشمخ ولا يتكبر ، بل هو يتهكم أيضاً ، لأنه يقابل بين «غضاضة التاميز» ، و«سائغ النيل السعيد» ـ والربط بينه وبين لطف طباع المصريين معنى مألوف . وإذن فهو يعود إلى معنى الضعف والقوة ولكن بعكس الصورة السابقة . فقد أصبحت القوة صلفا ، وأصبح الضعف لينا ولطفا . وإذا كان التهكم فى صورته السابقة قد انطوى على معنى إنسانى رفيع ، وهو أن تطاول بعض البشر على بعض يفقد الفريقين إنسانيتهما (لا على مجرد الاستعطاف كما يلوح للنظرة العجلى) فإنه فى هذه الصورة الثانية قد انطوى على معنى إنسانى ووطنى معا ، وهو أن كل جماعة من البشر ينبغى أن تسلك الطريق الذى يلائمها ، فإذا كانت دماثة الأخلاق تحسب فى بعض الأحيان ضعفا فإن قوة الشكيمة يمكن أن تعد كبراً وعجرفة . ولكل وجهة هو موليها . وقد أكد حافظ الدلالة الرمزية للنيل والتاميز بالمقابلة بين الفعلين «نحّ» و«كفانا» .

وقد يطول بنا الحديث ويتشعب لو ذهبنا نحلل القصيدة كلها على هذا النحو . فلنكتف بهذا القدر لبيان ما نقصده بالأسلوب التهكمى ، ولنقتطع من قصيدة «مظاهرة السيدات» أبياتاً قليلة توضح الفرق بينه وبين السخرية العادية :

خرج الغوانى يحتجج
ن ورحت أرقب جمعهنّه
... يمشين فى كنف الوقا
ر وقد أبنّ شعورهنه
وإذا بجيش مقبل
والخيل مطلقة الأعنه
وإذا الجنود سيوفها
قد صوبت لنحورهنه
وإذا المدافع والبنا
دق والصوارم والأسنه
والخيل والفرسان قد
ضربت نطاقاً حولهنه
والورد والريحان فى
ذاك النهار سلاحهنه
فتطاحن الجيشان سا
عاته تشيب لها الأجنه
فتضعضع النسوان والنْـ
نسوان ليس لهن منه
ثم انهزمن مشتتـ
ـات الشمل نحو قصورهنه

فهنا سخرية من القوة تدل عليها المعانى المباشرة للأبيات ، لم يحتج الشاعر أن يخفى شيئا من انفعالاته ، لأنها انفعالات مرحة مبرأة من الألم والقهر ، بخلاف ما رأيناه فى القصيدة التهكمية . وإنما انصبّ فن الشاعر على حشد الصور فى جانب «القوة» التى جاءت بكل ما لديها لتقابل تحدى «الضعف» لها . فأكثر من الأسماء

المعطوفة ، واستخدم إذا الفجائية ثلاث مرات فى أوائل الأبيات ، وقابل بين عناصر شديدة التباعد : «يمشين فى كنف الوقار» ـ «الخيل مطلقة الأعنة» ، «سيوف الجند» ـ «نحور النساء» ، «المدافع والبنادق والصورام الخ» ـ «الورد والريحان» . وقمة السخرية فى وصف المعركة :

فـــتـــطـــاحـــن الجيشـــــان ســـا
عـــات تشـــيـب لها الأجـنـــه

والذى تنبغى ملاحظته هنا أن الشاعر لم يسرف فى المبالغة كما تعود الشعراء العرب أن يسرفوا حين يسلكون طريق الهزل ، فلم يقل شيئاً مثل :

ولو أن برغوثاً على ظهر نملة
يـــكـــرّ على صفى تميم لولّتِ

وذلك لأنه تعمد القرب من الواقع حتى لا تحول السخرية إلى محض العبث .

ارتكزت هذه الدراسة ـ ككل دراسة أسلوبية ـ على سمات مميزة للغة حافظ ، ولو أنها اختارت «النمط الشعرى» بدلاً من السمات اللغوية المحضة فى الأصوات والمفردات والجمل . فكان طبيعيا ألا تتناول قصائده التى غلب عليها النمط «التقليدى» الفخم ، وهى كثيرة فى ديوانه ، ولا تلك التى خلصت للنمط الشعبى المأنوس ، وقد احتوى ديوانه على أمثلة منه ، لعل أبرزها قصيدته فى تكريم حفنى ناصف (باب الإخوانيات) وقصيدته فى وصف كساء له (باب الوصف) . بل إننا لم نحاول أن نتتبع كل «الأنماط» فى شعره . فهذه دراسة نأمل أن نقوم بها ، أو يقوم بها غيرنا ، يوماً ما ، للشعر العربى فى مجموعه . فمفهوم النمط ـ فى تصورنا ـ يجمع بين النقد الأدبى وتاريخ الأدب وعلم الأسلوب على صعيد واحد . ولكننا هنا ارتكزنا على فكرة «النمط الفخم» وحاولنا تحديد مدلولها لنكشف عن «انحرافات» حافظ عن هذا النمط (باعتباره نمطه الأساسى) نحو النمط المأنوس . ودرسنا أنواع هذه الانحرافات ووظائفها ، ولاحظنا أنها كانت عنده وسيلة للتعبير الذاتى وللقرب من الواقع فى آن واحد ، وبهاتين الخصلتين كان حافظ رائداً من رواد «الحداثة» كما نفهمها اليوم ، كما كان شاعراً صاحب أسلوب ، لا مجرد منتمٍ إلى نمط .

أما مقاطعه الحكمية وقصائده التهكمية ، فهما ـ فى تقديرنا ـ أدل على ارتباطه بالنمط الشعبى المأنوس : الأولى من حيث المضمون ، والثانية من حيث الشكل .

ولعلنا بذلك قد بذلنا لفهم حافظ شيئاً من الجهد العلمى الذى يستحقه . لا لأنه شاعر مظلوم ، ولا لأنه شاعر عظيم ، فقد لا يكون هذا ولا ذاك . ولكن لأن الشغف بالمقارنات فى نقدنا العربى ، قديماً وحديثاً، قد جعل النقاد يقيسونه غالباً بمقياس شوقى ، فغابت عنهم سماته المميزة ، أو التفتوا إليها ليهرجوها ويسقطوها فحسب ، وهى هى المفتاح الصحيح لفهم شعره ، قبل تحديد قيمته فى ميزان الفن ، وميزان التاريخ .

الهوامش :

(١) أود أن أنوه ـ على الخصوص ـ بمقال العقاد عن حافظ إبراهيم (شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى) . فهو تقييم دقيق لشعر الرجل ومكانه فى تطور الأدب الحديث . ونحن فى مقالنا هذا معنيون بالفهم أو التفسير ، ولا نكاد نلتفت إلى التقييم ، لأن التقييم متوقف على الميل الشخصى والمناخ الفكرى السائد . ولكن العقاد بنى تقييمه لشعر حافظ على فهم موضوعى يجمع بين معطيات التاريخ ومعطيات الفن ، وهو النهج المعتمد عندنا ، وإن كنا قد جعلناه فى هذه الدراسة تالياً لرصد السمات الأسلوبية .

(٢) «حياة حافظ إبراهيم» (القاهرة ١٩٥٧) . ص : ١٣٥
وهذا الكتاب كنز من المعلومات عن حياة حافظ .

(٣) المرجع نفسه ، ص : ٢٢٥

(٤) م ن ، ص : ٢٠٧ .

(٥) م ن ، ص : ٢٠٥ .

(٦) م ن ، ص ص : ١٥١ ـ ١٥٢ .

(٧) طاهر الطناحى : شوقى وحافظ (القاهرة ـ كتاب الهلال مايو ١٩٦٧) ص : ١٤٩ .

(٨) م س ، ص ص : ٢١١ ـ ٢١٢ .

(٩) م س ، ص : ١٩٤ .

(١٠) م س ، ص : ١٧٦ .

المعجم الشعرى عند حافظ إبراهيم

أحمد طاهر حسنين

الشعر بناء ، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء . والشاعر المجيد بمثابة المهندس البارع يكون حظه من البراعة بمقدار استغلاله لكل الإمكانات فى تشييد بنائه وتسخير كل مايراه مناسبا لتأسيسه وتأمين تماسكه . وبقدر مايبرع الشاعر فى تعامله مع الكلمات يكون حظه من الفن والشاعرية ويحكم له أو عليه على هذا الأساس . من هنا تأتى أهمية المعجم الشعرى ، أو قل العناصر الأساسية التى يشكل منها الشاعر قصائده ومقطوعاته . وهذه العناصر تتمثل فى مجموعة الكلمات التى يستخدمها ، والصور التى يبتدعها أو يقلدها ، وكذلك الرموز التى يستوحيها فيوظفها لخدمة هذا الغرض الشعرى أو ذاك .

هذه العناصر لغوية بالدرجة الأولى ، ولذا فإن تقييمها على أساس المعايير والقيم اللغوية يكون أدعى إلى استخلاص نتائج يمكن أن توصف بأنها مطمئنة ويمكن الاعتماد عليها . ولكن بالرغم من «لغوية» هذه العناصر فإنها تحتاج للكشف عنها بضعة أمور غير لغوية كمناقشة التكنيك مثلا ، وهو طريقة الشاعر لإخراج تجاربه فى شكل قصائد تنحو نحواً معينا . هذا بالإضافة إلى استخدام الإحصاء كوسيلة ضرورية للدراسة ، وكلما كان هذا الإحصاء أشمل كانت النتائج أصدق وأدوم ثباتا .

وعلى أية حال فإن الاهتمام بالنص يبقى الهدف الأول والأخير ، وهذا قد يتطلب قراءته رأسيا وأفقيا على حد سواء : أفقيا لرؤية طريقة الشاعر فى ضم كلماته بعضها إلى بعض فى البيت الواحد ، ورأسيا لمعرفة أى أنواع الكلمات يختارها على وجه الخصوص من مخزونه اللغوى[1] . والقراءة الفاحصة التى تسترشد تحليل النصوص ومحاولة فهمها فى ضوء الأطر اللغوية والأسلوبية بمعناها الدلالى الواسع إنما تؤدى بالضرورة إلى تجنب التعميمات المعيبة ، وهى التى جثمت على صدر نقدنا العربى قرونا طوالا فى القديم والحديث ، بل وضعته دائما موضع اتهام بالعمومية والذاتية والتأثرية .

إن التحليل اللغوى للشعر يؤدى غالبا ـ إذا أحسن استعماله ـ إلى نتائج أكثر موضوعية وحيادية ؛ لأنه فى جوهره إنما يعتمد على قيم موضوعية ملموسة ومنزهة عن كل الأغراض .

بهذا الهدف ، وفى ضوء كل تلك الحقائق ، نرصد فى هذه المقالة لظاهرة «المعجم الشعرى عند حافظ إبراهيم» : أبعاده وخصائصه ؛ وذلك من خلال منظور لغوى خالص ، قد يغفل عمدا أن يتعرض للعوامل السياسية والاجتماعية والنفسية وغيرها مما كان له تأثير فى بلورة الشاعر لمعجمه . ومع هذا فقد تأتى خطة الدراسة هنا لتخدم الباحث عن أحد هذه العوامل أو عنها كلها ؛ لأن القصد هو طرح تمهيد ضرورى يستقطب الحقائق كما هى ، ومن ثم يبعد بنا عن التعميمات والمعميات معا . وقد نجد تبريراً لهذا الفصل المصطنع بين الظواهر عند رينيه وليك Wellek ، الذى يذهب إلى أن الفصل أو التشقيق أحيانا يكون مدعاة للالتئام والتجميع بعد ذلك[2] .

البث الشعرى عند حافظ يبدأ من الـ «أنا» :

يقول ياكوبصن R. Jakobson إن الـ «أنا» وحدة ذات دلالة

هامة ؛ إذ إنه يمكن اعتبارها Shifter أداة انتقال أو معامل تغيير. وهى دائما وبالطبع تحمل معنى الـ agent العامل أو الفاعل ؛ ومن هنا فهى تفرض على أسلوبها تركيبة معينة حيث يستلزم وجودها أن يعقبها اسم أو صفة أو اسم فاعل أو فعل مضارع ؛ وكل ذلك يضفى على جملتها طابع الاستمرار.(٣)

كذلك فإن قيمتها فى التعبير الشعرى بالذات إنما تبرز من علاقتها الوجودية بمفعولها ؛ وذلك عكس الـ «هو» أو الغائب الذى تحدده دائما القواعد التقليدية ، وتحصره غالبا فى سياق لغوى صرف ، قد يشير إلى الطبيعة عموما ، أو إلى غير العاقل على وجه الخصوص(٤)

أضف إلى هذا أن بعض النقاد إنما يرون أن الشعر ليس صورة ولكنه علاقة ؛ ومادام الأمر كذلك فإن الـ «أنا» ، أو الضمير الذى يعبر بنفسه إلى الآخرين يكون له وزنه فى العملية الشعرية على وجه العموم.(٥)

حين ننقل هذا إلى ساحة مانحن فيه : شعر «حافظ إبراهيم» ، فقد نجد أكثر من تبرير معقول لتركيزه على هذه الـ «أنا». والذى يقرأ ديوانه يدرك أن تعبيره عنها ، أو بالأصح تعبيره بها ، واضح جداً ويكاد يشيع فى الديوان كله ، على نحو يجعل له ثقلا دلاليا ملحوظا إلى حد بعيد. وخشية الإطالة نقتصر على رؤية هذه الظاهرة فى مطالع القصائد فحسب.

هذه الـ «أنا» تفتتح مقطوعتين إحداهما فى الغزل :

أنا العاشق العانى وإن كنت لاتدرى
أعيذك من وجد تغلغل فى صدرى(٦)

والثانية فى الإخوانيات :

أنـــا فى الجيـــزة ثـــاو
لـــيس لى فيهـــا أنـــيس(٧)

هذا إلى جانب ظهورها فى قصيدة مدح بلفظ «إنى» :

إنى دعـيت إلى احـتـفـالك فجأة
فأجبت رغم شواغلى وسقامى(٨)

وفى قصيدة فى الوصف بلفظ «كأنى» :

كـأنى أرى فى الـلـيل نصلا مجردا
يـطير بـكـلـتـا صـفحتيه شرار(٩)

وأحيانا يعبر عنها حافظ بطريقة تختلف عن إيراد اللفظ نفسه ، وذلك مثل افتتاحياته :

لى كساء ؛ أو : سور عندى ؛ أو : لى فيك ؛ أو : مالى أرى(١٠)

أو طريقته الأخرى :

لا تلم كفى ، كم مرّ بى ، نعمن بنفسى وأشقينى ، ردوا على بيانى ، دعانى رفاق.(١١)

أضف إلى هذا أن «حافظاً» يركز فى افتتاحياته على هذه الـ «أنا» عن طريق آخر هو استعمال الفعل ماضيا أو مضارعا مسندا إلى المتكلم.

الـ «أنا» يعبر عنها بتاء المتكلم المسندة إلى الفعل الماضى فى افتتاحيات :

لمحتُ ، صدقتُ ، قصرتُ ، أتيتُ ، سألتُ ، رجعتُ ، حطمتُ ، قضيتُ ، أتيتُ ، تناءيت ، عجبتُ ، سكتُ ، سعيتُ ، رميتُ(١٢).

وأحيانا يعبر عنها بالمضارع المسند للمتكلم وذلك أمثال :

أهنيك ، أحمد ، أراك ، أذنتك ، أخشى ، أبكى ، أعزى(١٣).

هذه الـ «أنا» يعبر عنها أيضا بطريق ضمنى ؛ وهذا واضح فى مطالعه :

- يحييك من أرض الكنانة شاعر ....
- حسب القواف وحسبى حين ألقيها ....
- مـلـكت عـلىّ مـذاهبى ....
- ملكتم علىّ عنان الخطب ....
- لـقـد بت محسودا(١٤) ....

هذه الظاهرة ملحوظة بوضوح فى الديوان كله ، وبخاصة فى افتتاحيات القصائد ، وبالتحديد فى الشطرة الأولى من المطلع ، حتى إنه حين كان يبدأ بشئ آخر فسرعان ما يعود فيؤكد هذه الـ «أنا» فى والشطرة الثانية من البيت الأول فى القصيدة وأمثلة ذلك :

- .... أنا فيه أتيه مثل الكسالى
- .... أنـا بـالله منها مستـجير
- .... إنى أراك على شىء من الضجر
- .... يا ساقيـىّ علىّ بالصهباء(١٥)

حافظ دائما هناك وكأنه يبدأ إرساله بـ «هنا حافظ». وهذا إن لم يكن فى الشطرة الأولى فى مطلع القصيدة فهو حتما فى الشطرة الثانية. ولمزيد من الأمثلة نقرأ :

- .... فـهـذا يوم شاعرك المجيد
- .... ورحت أرقب جـمـعهـنه
- .... وأتيت أنثر بينهم أشعارى
- .... كنت خبأتها ليوم المصاب(١٦)

السؤال الآن : مامغزى التركيز على هذه الـ «أنا» بتلك الوفرة فى مطالع القصائد ؟ وهل مردها حاجة «حافظ» إلى إثبات ذاته كإنسان أو كشاعر أو كعضو فى مجتمع ؟

ربما كان منشأ هذا التعبير هو شعوره بمصريته شعوراً ملك عليه نفسه كوطنى حر ، وكأنه لم يعد مجرد فرد بل يتجسد فيه كل المصريين. ويؤكد هذا ديوانه كله ، فى شتى الأغراض التى قالها ؛ فجميعها إما للناس أو عنهم. وإذا كان الأمر كذلك فقد يتحدد

أساس هذه الظاهرة فى ثنائية جديرة بالملاحظة،ثنائية التجانس ، لا ثنائية الضد أو الاختلاف . «أنا» لدى حافظ هى «نحن» ؛ وبذلك تتطور نبرة الإرسال من «هنا حافظ» ـ كما أشرنا من قبل ـ لتصبح «نحن هنا» أو «هنا مصر والمصريون» . والذى يقرأ قصائده يدرك بوضوح شيوع هذه الروح الجماعية ، وبصفة خاصة فى تلك القصائد التى يبدؤها بالـ «أنا» . وعلى ذلك فإن هذه الـ «أنا» عند «حافظ» ليست كتلك الـ «أنا» التى نلحظها عادة فى شعر الشعراء الرومانتيكيين ؛ لأن «أنا» هؤلاء الرومانتيكيين إنما تتميز بأنها تخالف بين الفرد والآخرين ، ومن هنا تولّد الشعور بالانتماء إلى عالم آخر يتمثل فى غربة الشاعر[١٧] ؛ وهذا عكس مانلحظه لدى «حافظ» . «أنا» عنده ترتبط بالمجموعة ، ومن هنا جاءت ثنائية **أنا ـ نحن** لتتضمن ثنائية أخرى هى **أنا ـ أنت**[١٨] . إن «حافظا» مايلبث أن يفتتح قصائده بالـ «أنا» حتى يقفز وبسرعة إلى المخاطبة،واقرأ قوله :

أهنيك أم أشكو فراقك قائلا
أياليتنى كنت السجين المصفدا

فلو كنت فى عهد ابن يعقوب لم يقل
لصاحبه اذكرنى ولاتنسنى غدا[١٩]

وأيضا قوله :

أحمد الله إذ سلمت لمصر
قد رماها فى قلبها من رماكا

ويستمر فى عملية المخاطبة بإيراد كلمات : سواكا . وقاكا ، شفاكا ، رماكا .[٢٠]

وكذلك يقول :

أراك وأنت نبت اليوم تمشى
بشعرك فوق هام الأولينا

ويستمر فى إيراد : وأوتيتُ ، ومادانيتُ ، قَرِن ، فكن حريصا ، وكن أمينا ، فحسبكَ ، وإنك .[٢١] .

ومثال اخير :

أعزى القوم لو سمعوا عزائى
واعلن فى مليكتهم رثائى

يقول بعد ذلك مخاطبا الملكة المرثية : فثل علاك ، كتاجك ، كقومك ، ملأتِ الأرض ، وشدتِ ، وكنتِ ، وسيرّتِ ، وأمطرتِ ، وذرّيتِ ، تاجك ، فيك .[٢٢]

وعلى هذا ترتبط الثنائية الأولى بالثانية على هذا النحو :

أنا ـ نحن ← أنا ـ أنت (أنتم) ؛ ودلالة هذا كبيرة ؛ فهو إذ يقول شعراً فإنما لايقوله لنفسه وكفى ، بل يقوله للناس . وهنا يتوافر أهم عناصر البثّ أو الإرسال الشعرى لديه : مذيع ومستمع ، وببقائهما تظل الرسالة مباشرة والاتصال مستمر .

التكرار والمطابقة

من أهم مايميز المعجم الشعرى لدى «حافظ إبراهيم» ظاهرتا التكرار والمطابقة ؛ ففى الأولى نجده يكرر فى البيت الواحد كلمة أو تركيبا أو حتى جملة بأكملها ؛ وفى الثانية نجده يأتى فى البيت الواحد بالكلمة ومقابلها أو عكسها .[٢٣]

إن التكرار فى الشعر يكاد يرتبط ارتباطا وثيقا بظاهرة الإنشاء ، فالشاعر الذى يقصد بشعره إلى المحافل والمناسبات والجمهور يكون دائما أحرص مايكون على إبلاغ رسالته عن طريق «تحفيظ» المستمع مايقول ، وهكذا كان «حافظ».واقرأ له :

ثم أشرقت فى المنار علينا
بين نور الهدى ونور الصواب

وقوله :

أنت نعم الإمام فى موطن الرأ
ى ونعم الإمام فى المحراب

وقوله :

إن صوّروك فإنما قد صوّروا
تاج الفخار ومطلع الأنوار
أو نقصوك فإنما قد نقصوا
دين النبى محمد المختار

وللتكرار عند «حافظ» أكثر من طريقة ؛ فهو أحيانا يؤكد الفعل باستعمال المفعول المطلق المبين للنوع ؛ وذلك مثل :

خشع البحر إذ ركبت جواريـ
ـه خشوع القلوب يوم الحساب

وقوله .

قلت عن نفسك قولا صادقا
لم تشبه شائبات الكذب

وقوله :

وفعلتم فعل الرجال وكنتم
يوم الفخار كأمة اليابان

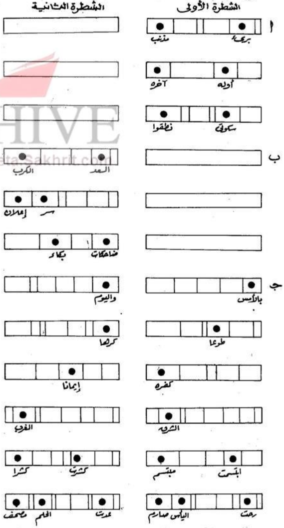
ولكنه فى أحايين أخرى يورد مشتقين من أصل واحد : اسم فاعل مثلا واسم مفعول كما فى قوله :

فعرشك محروس وربك حارس
وأنت على ملك القلوب أمير

وبالرغم من أن التكرار جاء تقريبا فى شتى الأوزان والبحور فقد حاولت أن أتبيّن أى البحور العروضية كان أوسع حيزا وأرحب نطاقا لتحمل التكرار أكثر، وقد لاحظت أن التكرار لدى «حافظ» قد ساعدت عليه بحور **الخفيف والكامل والطويل** على هذا الترتيب كثرة وقلة .

أما عن ظاهرة المطابقة فإنه قلما نقرأ شعرا لحافظ ولانجد فيه ذكرا للكلمة وعكسها ، وأحيانا كان هذا يستولى عليه فيروح يقابل تقريبا فى الشطرة الثانية كل مايكون قد أتى به فى الشطرة الأولى . والشكل الآتى قد يوقفنا على محطات التقابل وتوزيعاته فى شعره . والمطابقة هنا تتم بين أسماء أو صفات أو صور لاسم الفاعل أو الظروف أو الأفعال عموما .

تشير الكرات السوداء إلى مكان الكلمتين المتقابلتين ، والمستطيلات هنا مقسمة على أساس عدد الكلمات الموجودة بالشطرة ، وهى متسعة أو ضيقة حسب كل كلمة . وهذه فقط مجرد نماذج لثلاث فصائل :[٢٤]



إن المطابقة بين الكلمات ظاهرة متفشية تقريبا فى كل دواوين الشعراء من قدماء ومحدثين ؛ وقد زخرت كتب البلاغة والنقد الأدبى بدراستها على أنها لون من ألوان البراعة اللغوية تحسّن الكلام وتزيده إيضاحا ومزية . ولكنى مع هذا لا أطرح المسألة من هذه الزاوية التقليدية ، وإنما أنبه إليها **أولا** : لأن توزيع هذه المقابلات على هذه النحو أو ذاك إنما يحقق نوعا من السيمترية symmetries تجعل لذلك علاقة وثيقة بالحركة الأفقية فى الشعر ، وإلى أى مدى يجىء توارد الكلمات فى البيت على نحو مخصوص[٢٥] . **وثانيا** لأن هذه المقابلات إنما ترتبط بالأوزان والبحور العروضية . لقد لاحظت أن كلا من بحور **البسيط والسريع والخفيف** على التوالى كان يسمح بإيراد الكلمة ومقابلها فى شطرة واحدة ، ونادرا ما كان المقابل يأتى فى الشطرة الثانية . أما بحرا الطويل والكامل فكلاهما كان يسمح بإيراد الكلمة وعكسها فى الشطرتين ؛ ولاغرو **فالطويل والكامل** أكثر البحور حروفا وحركات ؛ وهذا ما يجعل فيهما متسعا لممارسة هذه الرياضة اللغوية . وهذه النقطة قد تفتح المجال لمناقشة أوسع حول عملية التزامن بين الأفكار الشعرية والأوزان وأيهما أسبق .

استخدام حرف «الفاء»

الفاء العاطفة لها دور بارز جدا فى عملية انتقال «حافظ» من غرض إلى غرض ، ومن ثم فإن لها أكثر من وظيفة :

فهى الرابطة بين مقدمة القصيدة والخلوص إلى الغرض الأساسى ؛ أو هى أداة الانتقال السريعة ، وذلك كما فى تهنئة «حافظ» للإمام «محمد عبده» بمنصب الإفتاء ؛ فهو يبدأ بقوله :

بلغتك لم أنسب ولم أتغزل
ولما أقف بين الهوى والتذلل
ولما أصف كأسا ولم أبك منزلا
ولم أنتحل فخرا ولم أتنبل

الفاء تأتى فى البيت الثالث لتدخلنا فى الغرض الأساسى من القصيدة فى ثمانية أبيات متتالية يبدؤها بقوله :

فلم يبق فى قلبى مديحك موضعا
تجول به ذكرى حبيب ومنزل[٢٦]

الفاء أحيانا تستغل لتقدم نتيجة ما ، وذلك كما هى فى البيت الثامن من قصيدة أخرى فى مدح الإمام «محمد عبده» أيضا ، حين راح الشاعر يعدّد مزايا الإمام حتى أصعده إلى مكانة يقول له عندها :

فكان لفظك دُرّاً حول لبّتها
العدل ينظم والتوفيق لآل[٢٧]

وفى أحايين أخرى كان الشاعر يستخدم هذه الفاء ليستحضر بها صورة الفعل والزمن معا ؛ وفى هذه الحالة نجدها تتكرر فى أربعة

أبيات متتالية، وذلك فى مدحته للبارودى :

فلما رأونى أبصروا الموت مقبلا
وماأبصروا إلا قضاء مجسدا
فقال كبير القوم قد ساء فألنا
فإنا نرى حتفا بحتف تقلدا
فليس لنا إلا اتقاء سبيله
وإلا أعلّ السيف منا وأوردا
فغطوا جميعا فى المنام ليصرفوا
شبا صارمى عنهم وقد كان مغمدا[٢٨]

هنا عملية استحضار لقصة، ولذا فإن الشاعر يضفى عملية حركية عن طريق استخدام هذه الفاء، ويصبح العرض لامجرد عرض شرائح ثابتة منفصلة، بل يصبح كعرض السينما المتلاحق. وهذه المسألة تتضح أكثر من الأبيات التالية فى نفس القصيدة :

فلما رأتنى مشرق الوجه مقبلا
ولم تثنى عن موعدى خشية الردى
تنادت وقد أعجبتها كيف قُتهم .
ولم تتخذ إلا الطريق المعبّدا
فقلت سل أحشاءهم كيف روّعت
وأسيافهم هل صافحت منهمُ يدا
فقالت أخاف القوم والحقد قد برى
صدورهمُ أن يبلغوا منك مقصدا
فلا تتخذ عند الرواح طريقهم
فقد يقنص البازى وإن كان أصيدا
فقلت دعى ماتحذرين فإننى
أصاحب قلبا بين جنبىّ أيّدا
فمالت لتغرينى ومالأها الهوى
فحدثت نفسى والضمير ترددا[٢٩]

صور متلاحقة فى حوار حى وسريع بطريقة العرض السينمائى المتتابع ساعد عليها استخدام الفاء.

كذلك فإن «حافظاً» كان يستخدم الفاء ليتوجه بها نحو الهدف الأساسى، أو لنقل إلى «بيت القصيد»، وذلك حين يلخص فى بيت واحد ماتوافر على قوله بإطالة وإسهاب فى أبيات سابقة ؛ وكانت الفاء هى وسيلته إلى هذا الربط. مثال ذلك قوله فى تهنئته لعبد الحميد بعيد الجلوس :

فقام بأمر الله حتى ترعرعت
به دوحة الإسلام والشرك مجدب[٣٠]

وفى شعر «حافظ» كله تأتى ظاهرة تكرر الفاء فى أوائل أبيات متصلة لتتراوح بين خمسة أبيات على الأكثر، و بيتين على الأقل.[٣١]

وأيضا فقد استخدمها «حافظ» ليختم بها بعض قصائده. وهى قد ترد فى أول شطرة عروض البيت الأخير من القصيدة، وذلك مثل :[٣٢]

فيا حل عقد المشكلات بحكمة
سواك ولاأربى على كل حوّل

أو قوله :

فعرشك محروس وربك حارس
وأنت على ملك القلوب أمير

أو ترد فى أول شطرة الضرب من البيت الأخير فى القصيدة، مثل :[٣٣]

.... فلم ترا إلا أنت فى الناس عيناه

وقوله :

.... فاطرحوا تربى وصونوا ذهبى

بل أكثر من هذا كانت تأتى أحيانا فى أول شطرتىْ العروض والضرب على حد سواء، مثل :[٣٤]

فإن كنت قوالا كريما مقاله
فقل فى سبيل النيل والشرق أو دع

وقوله :

فى عهده فليجد المجد
فإن السعود به قد بدا

وإذا فات «حافظاً» أحيانا أن يذكر هذه الفاء فى أول كلمة فى شطرة الضرب فإنه لا ينسى مطلقا أن يقولها فى الجزء الأخير من شطرة الضرب فى آخر القصيدة، وذلك مثل :

.... فأنت فى الحلّى لها
.... فإنها نعم المعين[٣٥]

باختصار كانت الفاء وسيلة ضرورية لتماسك المعجم الشعرى عند «حافظ»، وهى فى الحقيقة تلعب دورا بارزا فى ترابطه كوحدة «معجمية» تمهد كثيرا لتحقيق الوحدة العضوية فى القصائد التى تشتمل عليها.

الأسماء التراثية والصيغ الجاهزة (الإكليشيهات)

المعجم الشعرى «لحافظ إبراهيم» مكدس بخليط هائل من الأسماء والكنى والألقاب التراثية التى استوحاها من التاريخ الفرعونى والعربى والإسلامى، وأيضا من التاريخ الأوروبى. فعل ذلك ربما ليختصر الطريق تفاديا للوصف المسهب وتعداد المحامد والمآثر لمن مدحهم أو رثاهم على حد سواء. يتخذ «حافظ» هذه الأسماء رموزا

تمارس نشاطها فى إطار حضارى عام ؛ ولاشك أن مجرد استحضارها إنما يثير بعض الطاقات الإيحائية والوجدانية لدى المستمع أو القارىء .

فمن التاريخ الفرعونى ضمّن «حافظ» بعض أشعاره أسماء خوفو ، سيزوستريس ، مينا ، رمسيس ، فرعون ، رع ، خفرع .(٣٦)

ومن التاريخ العربى والإسلامى اقتبس كثيرا من أسماء رجاله وأعلامه ، بالإضافة إلى إيراد أسماء كثير من الأنبياء والرسل السابقين . فمن الأنبياء يذكر أسماء : محمد ، عيسى ، يوسف (ابن يعقوب) ، سليمان ، لقمان ، داود ، موسى ، إسحاق ، الذبيح إسماعيل ، إبراهام ، نوح ، عليهم جميعا السلام .(٣٧)

ومن الخلفاء يذكر : أبا حفص (عمر) ، على بن أبى طالب ، هارون الرشيد ، المعز لدين الله الفاطمى . ويذكر كذلك أسماء : مالك والبخارى وجعفر البرمكى .(٣٨)

ومن قواد المسلمين يذكر : عمرو بن العاص ، صلاح الدين (الأيوبى) .(٣٩)

ومن الشعراء : ابن معبل ، المتنبى ، بشارا ، أبا نواس ، حسان ابن ثابت ، الفرزدق ، أبا تمام ، ابن جريج ، عنترة العبسى ، البحترى ، المعرى ، لبيدا .(٤٠)

ومن الخطباء : قس بن ساعدة الإيادى .(٤١)

ومن العلماء : الشمنى (من علماء القرن التاسع الهجرى ت ٨٧٢ هـ) ، ابن جنى .(٤٢)

ومن تاريخ غير العرب : إدوارد ، قيصر ، نيرون.(٤٣)

ومن الفلاسفة : بقراط ، أفلاطون ، جالينوس الحكيم .(٤٤)

ومن الملوك الأقدمين : كسرى ، تُبّعا (لقب لملوك حمير) .(٤٥)

كذلك فإن قصيدته «العُمرية» مليئة بأسماء أعلام كثيرة ، وهذا أمر متوقع ؛ وذلك مثل الفاروق ، بلال ، الصديق ، على ، أبى سفيان ، معاوية ، خالد ، أبى عبيدة بن الجرّاح ، ابن الوليد ، نصر ابن حجاج ، المصطفى ﷺ .(٤٦)

لقد اقتصر «حافظ» على مجرد استخدام الأسماء فى معظم المواقف دون أن يبيّن أية ملامح للاسم المستخدم ، وماالفائدة إذن من توظيف الأسماء على هذا النحو الحرفى المحدود ؟ قد يقربنا المثال التالى من المسألة أكثر . إذا سألنى شخص ما : ماالكرسىّ ؟ وقلت له : لوح من الخشب قُطع على نحو مخصوص ، ومثبت على أربعة أرجل تربطها مسامير — لو قلت هذا لكنت قد ألغزت عليه ، الأصوب أن أحضر له كرسيا وأقول هذا هو الكرسىّ ؛ وهذا الأصوب هو مافعله «حافظ إبراهيم» .إنه لم يشأ أن يضلل جمهوره فى تطوافه حول الشخصيات التراثية ، بل على العكس ، استحضرها استحضارا مباشرا ، وتركها غفلا عن التحديد بقيمة أو قيم معينة ، وذلك كى تذهب النفس فيها كل مذهب .

ربما يقبل هذا على أنه نوع مقصود من الوضوح أو التوضيح ، وربما لانلوم الشاعر عليه ، ولكنا مع هذا قد نلومه على شىء آخر هو تكدس الأسماء فى بيت واحد مثل :

فى شعر (شوقى) و(صبرى) مانتيه به
على نوابغهم دع شعر (مطران)(٤٧)

أو تكدسها فى عدة أبيات متتالية ، وذلك كقوله :

وزدتهم من كلام (البحترى) قطعا
مثل الرياض كستها كف نيسان
سل (ألفريد) و(لامارتين) هل جريا
مع (الوليد) أو (الطائى) بميدان
وهل هما فى سماء الشعر قد بلغا
شأو (النواسى) فى صوغ وإتقان
ودّا وقد شهدا بالحق انهما
فى بيت (أحمد) لو يرضى نديمان(٤٨)

قد يتصل بهذا استخدام «حافظ» لبعض الصيغ الجاهزة (الإكليشيهات) أو المسكوكات التقليدية ، أحيانا بألفاظها وأخرى باستيحاء معانيها ووضعها فى كلمات من عنده . ومصادره فى هذا تتدرج من معانى الآيات القرآنية إلى الشعر العربى القديم أو الحديث أو العامية المصرية . والأمثلة على ذلك كثيرة ، نجتزىء منها أقواله :

أقرضوا الله يضاعف أجركم ، والله بالنصر المبين كفيل ، أجمعوا أمرهم عشاء ، اذكرى ولاتنسى غدا ، قربوا الصلاة وهم سكارى .(٤٩)

وقد أخذ من المتنبى قوله :

إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

وقوله :

وكم ذا بمصر من المضحكات

كما أخذ من أبى تمام :

صعبت وراض المزج سىء خلقها
فتعلمت من حسن خلق الماء

وقوله :

بين الشك والريب

وأخذ من حسان بن ثابت :

يمشون فى حلق الحديد

ومن «إسماعيل صبرى» اقتبس «حافظ» بيتا كاملا ختم به إحدى قصائده :

لك مصر ماضيها وحاضرها معا
ولك الغد المتحتم المتحقق(٥٠)

هذا إلى جانب بعض الصيغ التراثية ، أو ما يمكن أن يطلق عليه Formulas ، أمثال : أظفار المنية ، يوم الوغى ، أيدى الليالى ، سبل النجاة ، صحف الأبرار ، هام الشهب ، نظم الوسمى ، وغير ذلك كثير جدا فى ديوانه . ومع ذلك فنحن نتفق مع مبدأ القاضى الجرجانى «أحظر على نفسى ولا أرى لغيرى بتّ الحكم على شاعر بالسرقة» . (٥١)

وسواء كانت هذه الاقتباسات بقصد أو دونه فإنها تدل على أن «حافظاً» تمثل التراث الشعرى القديم وهضمه حتى إنه أصبح بعضا منه ؛ لأن هذه الاستخدامات تجىء متمكنة فى أبياته ولاتشعر فيها نبوا عن النغمة السائدة فى القصيدة التى تحتويها .

ولم يقف به الأمر عند استلهام التراث القديم ، بل إنه أيضا استوحى الكثير من لغة الناس العادية ، وبعضها يعكس خبرة الأجداد أو تنفسات الحاضر بكل مشقاته ومتاعبه . واقرأ له : (٥٢)

يدعو إلهك أن يكثّر بيننا
أمثال سامى فى الزمان الحاضر

ما الفرق بين هذا وبين ما نقوله نحن حتى الآن بالعامية «ندعى ربنا يكتر من أمثالك» .

ويقول حافظ أيضا :

وتعلم أن الطبع لازال غالبا
سواء جهول القوم والمتعلم

ومانزال نردد كل يوم : «الطبع غلاب» أو «الطبع يغلب» أو «الطبع يغلب التطبع» .

وأقرأ له كذلك :

وصلت ليلك بالنهار

تزن الكلام كأنه

ماس بميزان التجار

وأنت بحمد الله مازلت قادرا

عز الطلب

هبنى جنيت فقل لى كيف أعتذر

فرحمة الله على والد

لما فى الحياة أمر يسير

أستغفر الله العظيم

أنا بالله منها مستجير

وغير ذلك كثير فى ديوانه . لانقول إنه بهذا نزل إلى العامية ، ولو كان الأمر كذلك لكنا نهوّن من شاعريته . إنه على العكس ، صعد بالعامية إلى ساحة الشعر التقليدى الذى تحكمه تقاليد صارمة فى مقاطعه ووزنه وعروضه وقافيته : التزامات كثيرة على الشاعر أن يأخذ نفسه بها ، فإذا اقتبس زاده ذلك التزاما آخر فوق الالتزامات الواجبة الأخرى . إنّ نسج كل هذا فى شعره يرفع ـ فى نظرنا ـ من قدرته الشعرية ، لأن كل هذه التعبيرات والاقتباسات قد تم التعبير عنها فى بساطة وسهولة ويسر . تجعلك تحسّها كأنها من بنات حافظ وحده ، من ثم يكون شعره من السهل الممتنع .

تراسل الدلالة مع الغرض

المدائح والتهانى . الأهاجى . الإخوانيات . الوصف . الخمر . الغزل . الاجتماعيات . السياسيات . الشكوى . المراثى .

هذه هى الأغراض الشعرية العشرة حسب ورودها فى ديوان «حافظ إبراهيم» (٥٣) . ونظرا لأن حظّ هذه الأغراض ليس واحداً من ناحية الكم فقد حاولت إحصاء عدد الأبيات الشعرية التى قالها حافظ فى كل غرض . وهذا قد استوجب بدوره إعادة تصنيفها كثرة وقلة على النحو التالى :

الغرض الشعرى	عدد الأبيات الشعرية	عدد القصائد والمقطوعات
المدائح والتهانى	١٥٤٦	٦٧
المراثى	١٣٧٨	٥٠
السياسيات	١١٤١	٣٨
الاجتماعيات	٨٠٢	٣٢
الإخوانيات	٣٨٥	٢٨
الوصف	٣٥٤	١٧
الشكوى	١٢٤	١٣
الخمريات	٥٩	٦
الغزل	٢٩	١٠
الأهاجى	٢٤	١٠
المجموع	٥٨٤٢ بيتا شعريا	٢٦١ قصيدة ومقطوعة

ربما كان فى هذه الإحصائية رد على الفكرة الشائعة التى كان سببها قول «حافظ» نفسه :

إذا تصفحت ديوانى لتقرأنى
وجدت شعر «المراثى» نصف ديوانى (٥٤)

فى ضوء المعجم الشعرى فإن النظرة المبتسرة للأمور ربما ترجح أن تختصر هذه الأغراض أو على الأقل أن يدمج بعضها فى بعض ؛ إذ قد يقال إن المدائح والمراثى وجهان لشىء واحد هو المدح : هذا مدح ميت وذاك مدح حى . وقد يلحق الغزل بالمدح بطريق ما ؛ لأن كليهما إثبات مزايا وتقرير محاسن . وربما تؤثر هذه النظرة على مسألة تقييم المفردات على الأقل فتجعلها هنا مثلها هناك . أو قد يصدر حكم على هذا الأساس . بل أكثر من هذا قد يظن أن الأهاجى ترتبط بالأغراض السابقة عن طريق المقابلة والتضاد . وأن المسألة على هذا لاتعدو أن تكون إثباتا أو نفيا .

وكذلك قد يظن أن الاجتماعيات والسياسيات أمور تتشابك . وقد تفرض على الشعر نوعا من التداخل . أو على الأقل قد تسمح

بوجود قاسم مشترك أعظم ، يجمع كل هذه الأغراض ويحصرها فى غرضين بدلا من خمسة أغراض .

ولكن بشىء من التريث والإمعان نستطيع أن نتبيّن طيش كل هذه الاحتمالات ؛ ودليلنا هو المعجم الشعرى لدى «حافظ إبراهيم» . فالشاعر فى كل غرض من هذه الأغراض يكاد يتميز تميزا متفردا بوضوح . فهو فى المدح غيره فى الغزل غيره فى المراثى ، وهو فى الاجتماعيات غيره فى السياسيات وهكذا .

قد يكون التكنيك متشابها ، وقد يبدو الجو الشعرى العام متماثلا ، ولكن «الحشو» يتميز نوعه وتختلف مقاديره . فالمعجم الشعرى لدى «حافظ» يختلف من غرض إلى غرض بطريقة جوهرية ، تكشف عن ثراء خلفيته اللغوية إلى مدى بعيد . والذى نلاحظه وندلل عليه هنا هو تراسل الدلالات مع كل غرض على حدة .

من حسن الحظ أن «حافظا» مدح ورثى أحيانا نفس الأشخاص ؛ وهذا يجعل فرصة المقارنة أسهل لنا وللقارىء .

«حافظ» مدح الإمام محمد عبده ورثاه بعد وفاته ، فلم يجئ الرثاء مجرد ترديد لما كان قد قاله عنه حين مدحه ، بل إنه أبرز لصورته الراحلة ملامح جديدة تليق بحالته التى آل إليها : حالة الموت ، وهى حالة المهابة والجلالة والخشوع .

فى المدح يقول «حافظ» عن الإمام محمد عبده ، إنه مثل أبى حفص (عمر) ، وعلى بن أبى طالب رضى الله عنهما ، وأنه منقذ الأمة من الخطوب وهو جالب السعد لها لأنه يمينها وفوزها . وحسامه هو القرآن الكريم ، يمحو به الضلالات ، ويثبت به الهداية ، وهو أيضا حلّال المشكلات .

الإمام فى نظر حافظ نور ؛ نور من الله يهدى به ضلال العباد ؛ وهو كالفاروق عمر ، يفرق الله به بين الحق والباطل . لفظه در ، وبيته منتجع لكل طالب معرفة ؛ تشد الرحال إليه كما تشد لبيت الله أرحال[٥٥] .

وفى مناسبة أخرى يخلع عليه أجمل الخلال وأكمل الخصال ، فهو نمير ترفرف على جنباته الطيور،وهو إمام الهدى ، كالشمس ، كثير الأيادى ، حاضر الصفح ، منصف ، كثير الأعادى ، غالب الحق ، مسعف ، مواقفه فى البر والإحسان تجل عن الحصر .

وهو جمال الدين الأفغانى فى إشراقة وجهه ووضاءة محاسنه ، وهو أحنف بن قيس التميمى فى حلمه وغيرته للحق ، وهو يوسف فى حكمته وعلمه . وباختصار فهو الإنسان الكامل الذى لو تناول كفر أحد المرجفين لصيّره إيمانا يتعبد به .[٥٦]

نقارن كل هذا من صفات الإمام فى المدح بما قاله حافظ فى رثائه : القبر كعرفات فى الخشوع له والهيبة منه ، دفنه فى الصحراء تطاول عليه ؛ إذ كيف جرؤا على هذا . ما كان أجدر بجثته أن يواريها ضريح فى المسجد الحرام بمكة أو فى بيت المقدس ،فهناك مكانه الحقيقى . الدين بعده قد أضحى ولا حارس له . والإمام الفقيد كان عالم الشرق ولا علماء بعده . والعيون التى تبحث عن سواه يفضّلن العمى . كان جلدا فى الحق لايلين ، ولم يضعف من شوكته ترهات الحاسدين والناقين ، ولاريب فقد كان بين الجميع الكوكب الوضاء ، بل كان المعرفة بين نكرات . فرّق بين النور والظلمات بتفسيره للقرآن الكريم ، ووفّق بين الدين والعلم والحجا ، وردّ على المستشرقين والطاعنين فى الدين الإسلامى .

وعلى حين كان يلذّ للجميع السبات والنوم كان يلذ للإمام اليقظة على الدوام . كان سيفا تحطم ، ومنبرا تعطل ، وروضا ذوى ، ونبراسا انطفأ . سجدت له الكواكب ، وتبادلت الشهب العزاء فيه لأنه كان أسطعها وأقواها ضياء .

حزنت عليه كل شعوب العالم الإسلامى ، لا فى مصر وحدها بل فى الهند والصين والشام والفرس وتونس . ولاغرو فقد كان سراج الدياجى ، وهادم الشبهات . كان الفقيد الإمام ملاذا للمحتاج ، وقيما على الأرامل ، ومغيثا للمعدم ، وإماما للهداة . لاداعى لإقامة تمثال له خشية أن يولى الناس وجوههم إليه فى الصلاة .

لقد سقط إمام الشورى والإفتاء والخيرات والصدقات ، ومنزله فى عين شمس قد أصبح قفرا بعد أن كان مثابة أرزاق ، ومهبط حكمة ، ومطلع أنوار ، وكنز عظات .[٥٧]

الطريقة المستخدمة فى مدح الإمام وتهنئته بمنصب الإفتاء تناسب الإنسان الحى بحق ؛ فالمدح هنا مقدمة :

بـلـغـتك لم أنسب ولم أتـغـزل
ولما أقف بين الهوى والتذلل
ولما أصف كأسا ولم أبك منزلا
ولم أنـتـحـل فـخـرا ولم أتـنـبّل

مقدمة تقليدية الطابع ولكنها تشيع السرور والبهجة بجوها العام ، فبرغم إصرار الشاعر على عدم الإقدام على كل هذه الأنشطة فإن كلمات : أنسب ، أتغزل ، الهوى ، الكأس ، تشيع جوا يرضى عنه المستمع ويخلق ألفة بينه وبين الشاعر.ويدلف الشاعر فى البيت الثالث لمدح الإمام قائلا :

فلم يبق فى قلبى مديحك موضعا
تجول به ذكرى حبيب ومنزل

هذا على حين تبدأ قصيدة الرثاء منذ البداية بهدف الشاعر : الحزن المؤدى إلى الاستسلام والعجز واليأس ، فلا أمل فى شئ بعد رحيل الإمام بل قل على الدنيا العفاء :

سلام على الإسلام بعد «محمد»
سلام عـلـى أيـامـه الـنـضرات
على الدين والدنيا على العلم والحجا
على البر والتقوى على الحسنات

رحل كل هذا برحيله وكأنه رحل دفعة واحدة ، رحيل كل هذه الأمور رحيل متزامن وقد ساعد على ذلك حذف أداة الربط ، وقد تكون هنا «الواو» بعد كلمات الدنيا والحجا والتقوى : تلاحق سريع يتراسل مع عظم الكارثة .

أضف إلى هذا أن ما يشغل بال الشاعر هنا هو الموت والقبر والدفن والرفات ، وقد وفّى الشاعر الموضوع حقه إذ نجد أن كل هذا يتردد فى الأبيات الثمانية الأولى من قصيدة الرثاء .

وفرق آخر ، نلاحظ فى المدح أن الشاعر بدأ يخاطب ممدوحه بطريقة مباشرة وقد وجّه إليه الخطاب أكثر من مرة : بلغتكَ ، مديحك ، رأيتك ، ببرديك ، تداركتها ، طلعت ، وكنت ، جردت ، محوت ، أثبتَ ، منك ، سواك .

صحيح أنه أحيانا تكلم «عنه» بدلا من أن يتكلم «إليه» ولكن هذا كان بقدر محدود جدا حين أشار إليه بصيغة الغائب فى كلمتىْ : بردته ، مناقبه ، ومع ذلك فإنه سرعان ماعاد إلى مخاطبته من جديد : سموت ، لفظك ، منك ، وصفك ، فتاك . أما فى الرثاء فالبدء والختام حديث «عنه» وما بينهما حديث «إليه» .

كذلك قد نلاحظ أن الخصال الموصوف بها فى المدح كانت وقفا على الممدوح ، أما فى الرثاء فالمشكلة عامة ولهذا راح الشاعر يربط موت الفقيد بالحال المتدهور الذى آل إليه المسلمون بعده .

وتتخلل قصيدة الرثاء كلمات تناسب الموقف مثل : الموت ، القبر ، موحش ، فلاة ، رفات ، الراح صفرات ، العمى ، ليلة ، إلى جانب استعمال أفعال متناهية Finite verbs وذلك مثل : قضى ، بنتَ ، سودوا ، رحتَ ، واقرأ قوله :

فياسنة مرت بأعواد نعشه
لأنت علينا أشأم السنوات
حطمت لنا سيفا وعطلت منبرا
وأذويت روضا ناضر الزهرات
وأطفأت نبراسا وأشعلت أنفسا
على جمرات الحزن منطويات

عدا الفعل «أشعلت» تجد أن كل الأفعال من نوع الأفعال المتناهية Finite verbs وهى أفعال تتراسل دلالاتها مع موقف الموت والرحيل.(٥٨) ويستمر حافظ إلى أن يقول :

فى الهند محزون وفى الصين جازع
وفى مصر باك دائم الحسرات
وفى الشام مفجوع وفى الفرس نادب
وفى تونس ماشئت من زفرات (٥٩)

كأنه رصد لكل وكالات الأنباء والصحف العالمية ، يلخص كل ما فيها من «مانشتات» مسوّدة ، العالم كله من أقصاه إلى أقصاه يندب الإمام وينتحب لفراقه .

قد يرتبط بهذا كله ان نشير إلى أن «حافظا» كان يختار للشخصية سمتها التى عرفت بها وشاعت عنها ، وعلى ذلك فإنه كان يقع على المعانى القريبة التى تدل على نشاط الممدوحين أو المرثيين ، فيصوغ منها شعرا بطريقة تقريرية مباشرة ، ونقتطع هنا بعض نماذج من مراثيه :

الشيخ سليم البشرى كان متبحرا فى علوم الحديث ، ومن هنا ينعكس ذلك فى رثاء «حافظ» له :

أيدرى المسلمون بمن أصيبوا
وقد واروْا (سليما) فى التراب
هوى ركن الحديث وأى قطب
لطلاب الحقيقة والصواب
(موطأ مالك) عزّ (البخارى)
ودَعْ لله تعزية (الكتاب)
قضى الشيخ المحدّث وهو يملى
على طلابه فصل الخطاب(٦٠)

«محمد فريد» زعيم وطنى وقائد مصرى ، يسجل له «حافظ» هذه الصورة فى رثائه :

فلقد ولّى (فريد) وانطوى
ركن (مصر) وفتاها والسند
إن مصر لاتنى عن قصدها
رغم ما تلق وإن طال الأمد
جئت عنها أحمل البشرى إلى
أول البانين فى هذا البلد
فاسترح واهنأ ونم فى غبطة
قد بذرت الحبَّ والشعب حصد(٦١)

وفى هذه القصيدة يذكر اسم «مصر» خمس مرات و«النيل» أربع مرات ، كما يذكر كلمات : «الشعب» و«الأمة» و «البلد» وكلها تتراسل مع صفة الوطنية التى تحملها الشخصية التى يرثيها «حافظ» .

كذلك تتراسل المفردات مع الغرض الشعرى فى رثاء عبد الحليم المصرى ، ولأنه كان شاعرا معروفا فإن مفردات «حافظ» فى رثائه تأتى لتشمل : فتى الشعر ، نسجت ، الأشعار ، القوافى ، شاعر ، كريم المحاضر (المجالس) ، قريضك ، ديوانك(٦٢) .

وفى رثاء محمد سليمان أباظة ، أحد أصدقائه ، يرسم «حافظ» صورة خلقية له ويكاد يجسم بعضا من تصرفاته وخصاله التى مازال يذكرها له :

تقرأ فى عينيه كل الذى
فى نفسه عن نفسه يستر
قد كان متلافا لأمواله
وكان نهاضا بمن يعثر
أوشك أن يفقره جوده
ومن صنوف الجود مايفقر

إلى أن يقول :

كنا على عهد الصبا سبعة
بمستطاب اللهو نستأثر
(البابلي) صفوة فتياننا
(وابن المولحي) الكاتب الأشهر
و(صادق) خير بني (سيد)
(ويبرم) إذ عوده أخضر
وكان (عبد الله) أنسا لنا
وأنس (عبد الله) لا ينكر
لو كريم لم يشب صفوه
رجس ولم يشهده مستهتر
فكم لنا من مجلس طيب
يشتاقه (هارون) أو (جعفر)
نلعب باللفظ كما نشتهي
ونضمر المعنى لما يظهر
ونرسل النكتة محبوكة
عن غيرنا في الحسن لا تصدر (٦٣)

لا يخرج هذا الكلام عما يقوله أى منا عن صديق رحل ، ولكنا نشعر فيها هنا أنها تعبيرات آلية لا تصوير ولا حيوية فيها ، أو قل إنها لغة عادية ، والشعر ليس اللغة العادية ، بحال . يقول تودوروف Todorov:

«إن أكبر دليل على فشل التجربة الأدبية هو قبولها للترجمة بأكملها إلى لغة غير أدبية ، فالأدب يوجد بقدر ما ينجح في قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله ، ولو كان يعنى ما تعنيه اللغة العادية لم يكن هناك مبرر لوجوده » ذلك لأنه «كلما اقتربت لغة الشعر من لغة التفاهم تعارضت مع التقاليد الشعرية فالغرض في الشعر لا يتوجه إلى دلالة الكلمات ومعانيها فقط بالعكس يتوجه إلى الصور والرموز » . (٦٤) وبالمناسبة فإن الصور والرموز هنا تحتاج لدراسة مستقلة .

وإذا تركنا هذه القضية جانبا واستطردنا لما نحن بصدده في غرض آخر كالغزل وجدنا أن نغمة المفردات تتميز لتتراسل مع الغرض ، ولا أدل على ذلك من هذه الكلمات والعبارات التى استعملها «حافظ » في الغزل :

اللحظ سيف يقتل ، العاشق العانى ، الوجد ، السهد ، الصبر ، السرى ، خليلى ، الليل ، الأحاديث والذكر ، الأحاديث كالخمر ، جفنه ، السهر ، الصب ، يعشق القمرا ، ظبى الحمى ، غدا عبدكا ، رق الهوى ، الخال ، غرتك الغرا(ء) ، سهم الجفون ، نار الخدود ، كابدته ، هم ويأس وأسى ، حاضر اللوعة ، موصول الأنين . (٦٥)

وفى الإخوانيات، وهى أشعار نظمها فى الذكرى والتشوق للأصدقاء، وتدور حول العتاب والاستعطاف ، المواساة على استقالة أحد الأصدقاء ، كلمة شكر ، تكريم ، اعتذار ، دعابات ، استئذان ، فى وداع صديق . فى كل هذا يختار «حافظ » الكلمات والعبارات التى تناسب كل موقف .

فى الذكرى والتشوق مثلا يختار كلمات مثل : شوق قديم ، ذكرى ، أيام ، فتيان ، الخلاعة ، التصابى ، مجلس أنس .

الليل ، كئوس الراح حتى الفجر ، (غزل بالمذكر) ، حديث الغلام ألذ من الخمر نفسها ، سلام على تلك الأيام ، حنين إلى الماضى .

ويتمنى الشاعر هنا لو أن له حظا كحظ سليمان بن داود فى تسخير الرياح والجن لتحملانه إلى المغانى والمنازل التى يود رؤياها . (٦٦)

وفى الدعابة يتسلم رسالة فإذا بها ذوب السكر ، ويتناول الصفات الخلقية لصاحبه فيوسعه ذما وهجوا قائلا إنه بالرغم من أن الله قد خلقه على هيئة الكركدن أو الثور فإنه ذو حافر وعلى رأسه قرن واحد مثل الأحدرى (حمار الوحش) والعجيب أن لسانه لم يقطع . بلغ به بخله أنه لو كان بإمكانه أن يعيش ولا يتألم من شدة الجوع لكان اختار لنفسه أن يسدّ مدخل الطعام ومخرجه ولحذّر نفسه من الإنفاق (٦٧) .

وفى العتاب ألفاظ توحى به فعلا :

النوم استحال ، الكرى ، السهر ، المضاجع ، الجفن ، النجوم ، الليل ، القمر ، المقاطعة ، الصبر ، الخوف ، الإزعاج ، النسيان . وفى النهاية يقول :

إنى فتاك فلا تقطع مواصلتى
حبى جنيت فقل لى كيف أعتذ

منتهى الضعف والاستعطاف وإصرار على إنهاء القطيعة بأى شكل وبأى ثمن . (٦٨)

وفى الوداع يكرر لفظة (سيرا) ثلاث مرات فى ثلاثة أبيات متتالية ، ثم يصف البلاد التى سيرحل إليها صديقاه . يعطيهما نصائح فيها وطنية ، يقول لهما : خبّرا الغرب وأبناءه أننا نحن الرجال الألى .. ، ويذكرهما بأنهما نبت مصر الطيب فلا يجب أن ينسيا هذه الحقيقة طوال الرحلة . (٦٩)

كذلك نتوقع فى الإخوانيات أن تأتى اللغة أحيانا كلغة الحديث إلا القليل . ونموذج هذا تلك الدعابة التى كتب بها «حافظ » إلى صديقه الأستاذ حامد سرى :

أحامد كيف تنسانى وبينى
وبينك يا أخى صلة الجوار

فيها شكوى من الجوع وخلو بيت الشاعر من الطعام واللباس فلا «جزمة » له ولا شئ عنده يسد به رمق ضيوفه الأكولين ، ولهذا فهو يطلب مائدة على متن البخار :

تغطيها من الحلوى صنوف
ومن حمل قد تتبل بالبهار

وإلا فإنه يتوعّد ويحذّر صاحبه :

فـإنى شـاعـر يخشى لسـانى
وسوف أريك عاقبة احتقارى(٧٠)

أما فى الوصف فقد تناول «حافظ» عدة جوانب نرى أن نعيد ترتيبها تحت العناوين الرئيسية التالية :

كوارث : زلزال مسينا ، وصف حريق ، خنجر ماكبث.

بعض أنشطة : رحلته إلى إيطاليا ، وصف مطرب يهودى ، البورصة.

وصف بعض المعالم : نادى الألعاب الرياضية ، خزان أسوان .

وسائل مادية ومعنوية : الشمس ، الحاكى ، الكساء ، الشعر ، الليل ، الدمع .

وبالمثل فإن المفردات التى استعملها هنا تأتى لتناسب الغرض ، وعلى سبيل المثال وصفه لنادى الألعاب الرياضية بالجزيرة :

النادى جنة من جنان الربيع هى والخلد سواء فى مستوى واحد . جمال الطبيعة قد تجلى على العرش فى الأفق . هناك فى نادى الجزيرة دواء كل حزين وعليل وملول . وهناك المكان الذى يفتق قريحة الأدباء . والنادى أيضا مراد الطلاب الذين أنهكتهم الدراسة ، بوسعهم أن يجددوا نشاطهم . وأرض الجزيرة عموما فيها شفاء للرضى والمحبين على سواء ، وفيها السلوة للغرباء وفيها غذاء كل العقول من فلاسفة ومفكرين . وفى الحر القائظ اعتاد الشاعر أن يذهب إلى نادى الجزيرة فإذا النادى زاهر والنعيم مقيم .

كل هذا قد جدّد روحه وأحيا فى نفسه ذكرى الشباب ، بل عاد قلبه إلى الخفوق بعد أن كان ارعوى بالمشيب . ومن أجل هذا راح ينعى على هؤلاء الذين يرضون بديلا عن نادى الجزيرة ذهابهم إلى محل جروبى أو بار اللوا .

وهو بعد هذا يروح يعدّد أنشطة هذا النادى قائلا إن لياليه يطيب فيها الحديث والكئوس والطلا ، كل أنواع اللهو هناك : مشجيات ، مطربات ، مضحكات تسلى ... إلى آخره .

أماكن ومناظر يجب أن تستزاد حيث لا يمل الجلوس ولا يغنى الحديث إن لم تذهب إليه فلست من مصر. الملعب حافل بمحبى الرياضة ، لكل فريق به لعبة تناسب الأعمار ، ويكاد الشاعر يفتتن بالنادى لدرجة أنه أستحال فى نظره من مكان للهو إلى مكان للجد :

ولعب هو الجد لو أننا
نظرنا إليه بعين النهى .

وهو يقول إن نظير هذا النادى قد رآه فى غير مصر وفى بلاد اليونان ، ويعدّد الألعاب من صراع وعدو بعيد المدى ووثب وملاكمة .(٧١)

مخالفات لغوية

قد لا نستطيع الفكاك من ربقة الملاحظة التقليدية التى تفرض علينا أن نقول كلمة عن بعض المخالفات اللغوية التى وقع فيها «حافظ» . هذا برغم إيماننا بحرية الشاعر ــ أى شاعر ــ فى استخدام اللغة بالطريقة التى يراها مناسبة لإبراز العناصر الجمالية فى تجربته الشعرية «حتى فى تلك المناطق المحرّمة من اللغة التى درج الناس على تأثيم من يتعرض لها» .(٧٢)

فى ضوء المقاييس اللغوية الخالصة من قواميس وقواعد صرفية ونحوية نستطيع أن نتبيّن عددا من هذه المخالفات ، فمن ذلك :

• عدم الدقة فى استعمال بعض الكلمات وذلك كاستعمال كلمة «**مسجح**» بدل «**ساجع**» أى ساجع فى غنائه كما تسجع الحمامة ، وكقوله عن ملك اليابان : «**إذ مارسته**» ، واستعمال الفعل هنا غير دقيق لأن الممارسة تكون للأشياء لا للأشخاص . وكذلك كاستعماله كلمة «**داو**» بمعنى «**مدو**» وهذا خطأ شائع لأن دوى بالتخفيف غير مستعمل ، وأيضا استعمال «**تجمهروا**» بمعنى «تجمعوا» خطأ شائع أيضا والصواب تجمروا ، وكذلك «انتشى» بمعنى «نشأ» خطأ هى الأخرى . وكاستعمال كلمة «**شيق**» ليعنى «**شائق**» خطأ أيضا لأن الشيّق هو المشتاق ولم يكن هذا مرادا فى البيت الذى يشتمل على هذه الكلمة ، وكذلك اختياره لكلمة «**الأذين**» بدل لفظة «**المؤذن**» .(٧٣)

• بعض أخطاء نحوية وصرفية : الأخطاء النحوية قليلة جدا إذا ما قيست بالمخالفات الأخرى ، وقد نأخذ مثالا لها قوله : «**دعيه يجى**» حيث أتى بجواب الأمر غير مجزوم وهو خطأ . أما عن المخالفات الصرفية فكاستعماله بعض الجموع مثل جمع «**الفتّاح**» بدل «**الفاتحون**» ، وأيضا «نوايا» بدل «نيات» ، مع أن هذه الأخيرة هى الأصح ، وكجمع «أنسر» بدل «نسور» .(٧٤)

• استعمال كلمات غريبة وذلك كاستعماله لفظ «**أظفور**» بدل «ظفر» ، و«**منسر**» لمنقار الطائر ، و«**معشمر**» بمعنى «المتنمر الظالم» ، و«**تدجّى**» بمعنى «إظلام» ، و«**الهيذبى**» لنوع من المشى فيه جد .(٧٥)

• إدخال كلمات غير عربية فى شعره وذلك أمثال : مكهرب ، تمغطست ، كنستبل .(٧٦)

حول افتتاحيات المطالع

تبدأ المطالع بفعل ماض أو مضارع أو أمر أو بمنادى أو استفهام أو جار ومجرور أو ببعض حروف العطف أو النفى أو الشرط أو الظروف أو غير ذلك من أدوات ، وقد حاولت هنا إحصاء ذلك كما ورد فى ديوان «حافظ» محاولا الكشف عن دلالة كل هذا كلما أمكن ذلك

مطالع تبدأ بفعل ماض : وعددها ٧٩ مطلعا ، والفعل الماضى هنا مبنى للمعلوم عدا مطلعين يبدآن بفعل ماض مبنى للمجهول وهما **ثُلّ** بمعنى هُدم ، وقد بدأ به «حافظ» رثاءه للمغفور له السلطان حسين كامل ، والفعل الآخر **مُلكت** وبه يبدأ قصيدة فى الإخوانيات فى الذكرى والتشوق إلى صديق له بانجلترا . هذا بالإضافة إلى وجود اسم فعل واحد هو **حسب** بمعنى كفى وهو الذى يبدأ به قصيدته الرائعة فى عمر بن الخطاب والتى استهلها بقوله :

حسب القوافى وحسبى حين ألقيها
أنى إلى ساحة الفاروق أهديها(٧٧)

أما بقية الأفعال الماضية التي بدأ بها قصائده ومقطوعاته **فهى** :

ألبسوك ـ خلقت ـ تناءيت ـ لمحت ـ ملكتم ـ عجب ـ حطمت ـ حياكم ـ قضيت ـ سكت.رميت ـ سكن ـ آذنت ـ لعب ـ بدأ ـ رجعت ـ مرت ـ تعمدت ـ سمعنا ـ وقف ـ لمحت ـ قصرت ـ ربّاك ـ شجتنا ـ شكرت ـ وافى ـ طال ـ قالت ـ أطل ـ نثروا ـ رثاك ـ نعاك ـ أتيت ـ أوشك ـ أجاد ـ هجعت ـ نما ـ مرضنا ـ صدقت ـ غاب ـ سكن ـ وجدوا ـ أكثرتم ـ سما ـ عطلت ـ عجبت ـ بلغتك ـ قالوا ـ أضحى ـ ضعت ـ جل ـ جاز ـ وسع ـ أحييت ـ أثرت ـ أذنتك ـ بنيتم ـ سعيت ـ أثنى ـ حال ـ حيا ـ عجبت ـ لاح ـ أنكر ـ سألته ـ خرج ـ نعمن ـ دعا ـ مضيت ـ شوقتمانى ـ تراءى ـ رحم ـ علمونا ـ حبس ـ ولّت ـ سحر .

هذه الأفعال تجيء مسندة إلى كل الضمائر تقريبا للغائب والمخاطب والمتكلم عدا **هما** للمذكر والمؤنث **وأنتن**.

مطالع تبدأ بفعل مضارع وعددها ١١ مطلعا كل أفعالها المضارعة مبنية للمعلوم وهى : أعزى ـ أنحرق ـ أهنى ـ أخشى ـ أبكى ـ أحمد ـ أقصر ـ يحى ـ أعزى ـ أرى ـ يرعى .

كما نرى تسعة منها معتلة واثنان فقط صحيحان : أنحرقه ، أحمد . أما من ناحية الإسناد فنرى أن الفعلين يحى ، ويرعى ، إنما هما للمفرد المذكر الغائب ، على حين تجيء بقية الأفعال الأخرى ونسبتها ٩ من ١١ مسندة للمفرد المتكلم . وربما تؤكد هذه الفكرة ما سبق أن عرضناه عن القيمة الدلالية للـ«أنا» التي سيطرت على معظم شعر حافظ .

مطالع تبدأ بفعل أمر وعددها ١٧ مطلعا ، أفعالها هى :

بكرا ـ قل ـ صونوا ـ أشرق ـ ارحمونا ـ ردا ـ ردوا ـ قل ـ سائلوا ـ سيرا ـ حولوا ـ طوفوا ـ طف ـ قل ـ نبئانى ـ غضى ـ أعيدوا.

المخاطب لجمع الذكور سبعة هى : صونوا ، ارحمونا ، ردوا ، سائلوا ، حولوا ، طوفوا ، أعيدوا . والمخاطب المفرد المذكر أربعة هى : طف ، قل الذى يأتى مكررا ثلاث مرات . والمخاطبة المفردة المؤنثة فعل واحد : غضى ، والمخاطب المثنى : بكرا ، ردا ، سيرا ، نبئانى . يضاف إلى هذا اسم فعل أمر واحد هو رويدك بمعنى تمهل ، وهو اسم الفعل الذى بدأ به قصيدة «العلمان المصرى والإنجليزى فى الخرطوم»

رويـــدك حتى يخفق الـعـلمان
وتـنـظـر ما يجرى به الفتيان(٧٨)

وفى محاولة متواضعة للكشف عما تتضمنه هذه الأفعال من دلالات قد لاحظت أن الفعل الماضى قد استغل استغلالا واسعا حيث شارك تقريبا فى التعبير عن **كل الأغراض الشعرية** التى طرقها «حافظ إبراهيم» ، ومع ذلك يظل هناك فرق واضح فيما يتعلق بالكمية فى كل غرض . فقد أكثر «حافظ» من بدء قصائده بالفعل الماضى فى أغراض المدح والاجتماعيات والإخوانيات والرثاء والسياسة . أما الأغراض الأخرى فكان حظها أقل .

وثمة فرق آخر فى الكيفية التى استعمل بها هذا الفعل ، وهذا يختلف من غرض إلى غرض . وعلى سبيل المثال نقول : إنه فى الاجتماعيات والإخوانيات نجد أن الفعل الماضى قد جاء ليعبر عن :

- حدث تم وانتهى فى فترة محدودة مثل : سمعنا حديثا ، أجاد مطران .
- حدث تم ومازال حتى الآن مثل : عجب الناس ، تناءيت ، نمى يابابلى ، عجبت للنيل ، شجتنا .
- حدث تم فى مجرد لحظة : حطمت اليراع ، وافى كتابك .
- حدث تم فى حيز زمنى يمتد نسبيا مثل : قضيت عهد حداثتى ، سخر العلم ، طال الحديث .
- حدث يتكرر أو يتوقع : ألبسوك ، حياكم الله ، شكرت

الفعل الماضى فى بداية قصائد الرثاء جاء ليعبر عن مجرد الماضى البسيط : حدث انتهى أو كاد ، وهذا يرتبط بالغرض ارتباطا وثيقا ، وأقرأ هذه المطالع فهى تؤكد ما نقول :

سكن الفيلسوف ، اذنت شمس ، نثروا عليك ـ رثاك أمير الشعر ، غاب الأديب ، دعانى رفاق ، دك ما . .

وإذا كان هذا مناسبا فى الرثاء فإنه يبدو غريبا فى المدح ؛ إذ إن كل مطالع القصائد التى بها أفعال ماضيه ، فى غرض المدح ، جاءت لتعبر عن حدث حصل وانتهى : لمحت جلال االعيد ، تعمدت قتلى ، أتيت سوق عكاظ ، هجعت يا طير ، صرفت عن الأهواء ، سكن الظلام ، سما الخطيبان ، أضحى نجيب ، وسع الفضل .

وقد يرتبط هذا ، بالدلالة بطريق ما ، من حيث إن الشاعر حين ترجم لممدوحيه ربما كان واقعا تحت تأثير الإعجاب بهم والتقدير لهم ، وكأنه نظر إليهم على أنهم نبوغ لا يتكرر وظواهر لا تعود . وفى ضوء هذا نستطيع أن نتفهم لماذا جاء الفعل الماضى فى قصائد المدح أيضا .

و«حافظ» فى قصائد الاجتماعيات والإخوانيات والشكوى والسياسة والخمريات والوصف والغزل لا يستعمل الفعل المضارع فى صدور المطالع على الإطلاق . إنه يستعمل المضارع فقط فى أوائل القصائد فى المدح والرثاء ، ومرة واحدة فى الهجاء . ففى المدح يبدأ بأفعال : أهنيك ، أحمد الله ، يحييك ، وفى **الرثاء** يبدأ بأفعال :

أعزى القوم ، أبكى ، أعزى فيك .

أما فى الغزل والشكوى والهجاء فيجيء الماضى ليعبر عن معناه النحوى المجرد ، وليس لحافظ فى هذا تصرف يخرج الفعل عن الحدود التى رسمها علم النحو .

لقد درج اللغويون على تقسيم الأفعال على أساس من الحركة

والزمن إلى عدة أقسام :

State verbs, Movement verbs, Durative or Momentanious verbs, Achievement or Accomplishment verbs.

مثل : طال ، خرج ، كتب ، تسلم ، نجح أو أسس على التوالى .

فى ضوء هذا التقسيم لو نظرنا إلى أفعال الأمر التى استعملها «حافظ» وجدنا أن نصيب الأسد منها إنما يرجع إلى نوع Movement verbs ، ليس هذا فقط بل إلى جانب كونها أفعال حركة هى أيضا أفعال إرادية ، واقرأ :

بكرا ، سيرا ، حولوا ، طوفوا ، طف ، أعيدوا ، ومعنى هذا أنه استغل فعل الأمر بطاقة دلالية موجبة فيها حث على الحركة والحياة . فهو لم يستعمل أفعالا مثل انظر أو تفكر أو تدبر أو غير ذلك مما يبدأ وينتهى فى الداخل وكفى ، ولكنه أراد أن يحرك الهمم ويحفز العزائم ولهذا كانت أفعال الحركة هى وسيلته لما أراد .

مطالع تبدأ بمنادى : مع ذكر حرف النداء فى ٣٤ مطلعا أو بحذفه فى ١٩ مطلعا . فى المطالع التى تبدأ بذكر حرف النداء نرى أن حافظا استعمل ستة حروف للنداء جاء إيرادها مختلفا من ناحية الحكم على النحو التالى :

«يا» : فى ١٩ مطلعا ، **أيها** : فى خمسة مطالع ، **أى** : فى ثلاثة مطالع ، **أ** : فى مطلعين ، **أيا** : فى مطلعين ، **أيهذا** : فى مطلع واحد ، **يا أيها** : فى مطلع واحد ، ويلحق بهذا صيغة **لاهم** : فى مطلع واحد على اعتبار أن حرف النداء كان موجودا فحذف وعوض عنه الميم [٧٩] .

أما المنادى دون استعمال حرف نداء فقد ورد فى ١٩ مطلعا [٨٠] .

لربط هذا بالأغراض نقول : إنه فى الإخوانيات والاجتماعيات والوصف والغزل درج «حافظ» على استعمال المنادى دائما بذكر حرف النداء ، والأمثلة على ذلك :

فى الإخوانيات : يا كاتب الشرق ، أحامد ، يا ساهر النجم ، أيها الوسمى ، أيها الطفل ، أى رجال الدنيا ، يا جاك ، يا شاعر الشرق ، يا يوم تكريم حفنى ، يا سيدى وإمامى .

وفى الاجتماعيات نجد نفس الظاهرة : منادى مع ذكر حرف النداء مثل : أيها الطفل ، أى رجال الدنيا ، أيها المصلحون .

وفى الوصف : يا دولة القواضب ، يا من خلقت ، يا ليلة .

وفى الغزل : مطلع واحد يقول فيه : يا أيها الحب .

أما فى المدح والرثاء والسياسة والهجاء فيأتى المطلع (المنادى) أحيانا مع حرف النداء وأحيانا بدونه .

ففى المدح : يا كوكب الشرق ، يا كاسى الأخلاق ، أيا يدا ، أقصر الزعفران ، أو بدون حرف النداء : بلابل وادى النيل ، عثمان .

وفى الرثاء تتكرر نفس الظاهرة إما بذكر حرف النداء أو بدونه مثل : إيه ياليل ، أيهذا الثرى ، يا ابن عبد السلام ، يا عابد الله ، أيا قبر ، يا مليكا أو : ولدى ، أخت الكوكب ، ملك النهى ، رياض أفق ، أيها القائمون .

كذلك فى الهجاء نجد : يا ساكن أو : أخى

فى قصائد الشكوى والخمريات لم يأت المنادى ليبدأ مطلعا سواء كان بحرف أو بدونه .

على أى حال ، فقد يهمنا أن نشير إلى دلالة استعمال النداء هنا وأنه إنما يصدر عن شعور الشاعر بالجماعة وارتباطه بالآخرين . وتتصل هذه الظاهرة بالـ «أنا» ، ومن هنا تتطور فكرة البث الشعرى من **«هنا حافظ»** كما أشرنا من قبل إلى **«أيها المستمعون الكرام»** وهى التى تؤكدها فكرة البدء بالنداء .

مطالع تبدأ بأدوات استفهام مثل [٨١] : هل ، ماذا ، أ ، ألم تر ، مال ، مَنْ ، أين . والاستفهام وإن كان يوحى بالحيرة والغموض المرتبطين باللحظة الحاضرة فإنه بطريقة ما نوع من الاستشراف إلى المستقبل . إنه جولة تختبر ما سيكون . هذا وإن وضع القيم والأصول موضع التساؤل أمر له أصول فى حركة الخلخلة التى ظهرت فيما بعد فى الستينيات . ومثل هذه التساؤل هو مايعبر عنه أندريه مالرو (بالشق الإلهى) فى الانسان الذى هو قابليته لوضع الكون موضع تساؤل . [٨٢]

مطالع تبدأ بجار ومجرور وهى : لى ، ببابك ، بنادى ، لمصر ، فيك ، إليك ، للونا ، فى عيد ، كحافظ ، لك الله ، لله عيد ، فى ساحة ، لله درك ، بالذى أجراك ، لله آثار

والدلالة هنا نحوية وتركيبية بالدرجة الأولى ، لأن نظام الجملة هنا معكوس فى شكل وجود خبر مقدم يتلوه المبتدأ . وإذا كان النحو قد سوغ هذا أو فرضه حين يكون المبتدأ نكرة لا يبدأ بها فإن هذا على ما يبدو لم يكن السبب المباشر ، لأن «حافظا» قد بدأ عدة مطالع بأسماء نكرات وعلى سبيل المثال مطالع :

دمعة ، سلام ، خمرة ، قلم ، هدية ، جرائد ، منى ، طمع ، علمان ، سور ، شيخان ، شبحا أرى

بالطبع هذا بالإضافة إلى البدء أحيانا بالمعرفة أو فى مطالع : هذا الظلام ، أديم وجهك ، جراب حظى ، أنا العاشق ، هذا صبى ، أنا فى الجيزة ، شرف الرياسة ، ثمن المجد ، عيدها ، الشعب يدعو ، صفحة البرق ، هذا الكتاب ، عثمان ، مسدى الجميل .

مطالع تبدأ بأدوات أخرى ونرتبها هنا حسب كثرة ورودها على النحو التالى .

لا ، قد ، لقد ، إنْ ، إنَّ ، إنى ، كم ، لم ، و ، ما ، ك ، كأنى ، بين ، لو ، مَنْ ، أجل ، هنا ، أما ..... ف .

البحور ، القوافى وحركاتها

البحور : استغل «حافظ» تسعة بحور عروضية ، بالإضافة إلى

مجزوء ثلاثة بحور منها ، ومخلع بحر آخر . وهذه البحور نرتبها تنازليا على أساس عدد القصائد والمقطوعات .

بحر الخفيف (٤٥ قصيدة ومقطوعة) ، **الكامل** (٤٤) ، **الطويل** (٣٨) ، **البسيط** (٣٦) ، **الوافر** (٢٥) ، **مجزوء الكامل** (٢٣) ، **المديد** (١٣) ، **المتقارب** (٩) ، **المجتث** (٧) ، **مخلع البسيط** (٤) ، **مجزوء الوافر** (١) ، **مجزوء المديد** (١) .

وبالمقابل فإن البحور التي لم ينظم منها «حافظ» هي : **الهزج ، الرجز ، الرمل ، المنسرح ، المضارع ، المقتضب ، المجتث ، المتدارك .**

القوافي : نظم «حافظ» أشعاره مستخدما ١٧ حرفا من حروف القوافي هي حسب ورودها في ديوانه :

الهمزة ـ **الألف** ـ الباء ـ التاء ـ الحاء ـ الدال ـ الراء ـ السين ـ العين ـ الفاء ـ القاف ـ الكاف ـ اللام ـ الميم ـ النون ـ الهاء ـ الياء .

ومعنى هذا أنه لم يستخدم ١٢ حرفا هي : الثاء ـ الجيم ـ الخاء ـ الذال ـ الزاى ـ الشين ـ الصاد ـ الضاد ـ الطاء ـ الظاء ـ الغين ـ الواو .

وقد يبدو مفيدا أن نرتب القوافي التي نظم بها حافظ على أساس الترتيب التنازلي لعدد الأبيات كثرة وقلة :

قافية الراء (٤٠ قصيدة ومقطوعة) ، **الباء** ، **النون** (كل منهما ٣٩ قصيدة ومقطوعة) ، **الميم** (٣٥) ، **اللام** (٢٤) ، **الدال** (٢٢) ، العين (١٤) ، **الكاف** (١١) ، **القاف** (١٠) ، **التاء** (٩) ، **الهمزة** (٨) ، **الحاء** (٧) ، **السين والهاء** (كل منهما ٦) ، **الياء** (٤) ، **الألف والفاء** (كل منهما ٢) .

الحركات الإعرابية فى قوافى حافظ :

نناقش هذا لأن حركات الإعراب هي في الحقيقة أبرز علامات القافية ، ووجود إحداها ولاشك له دخل كبير في النغم الشعرى الذى لا يتسبب فقط بمجرد اللفظ كلفظ بل أيضا بوجود أى من الحركة والسكون عليه كامتداد لهذا النغم الموسيقى والذى يفرق بين الشعر والنثر من زاوية ما .

وينبغى أن نسجل هنا أن ثمة العديد من القوافى التى لا تظهر عليها حركات الإعراب لأن هذه الحركات مقدرة وهى فى نفس الوقت ليست فى محل جزم . وذلك كأن تكون كلمة القافية فعلا معتلا أو اسما مقصوراً أو منقوصاً أو ضميرا متصلا أو حرفا مبنيا أو اسم إشارة أو ألف إطلاق .

عدد الأبيات التى تحتوى هذه النوعيات من القوافى يبلغ ٢٧٦ بيتا ، فى المدح ٢١ بيتا ، **وفى الهجاء٢ والإخوانيات ٨ والوصف ٧٧ والغزل ٩ والاجتماعيات ٣٦ والسياسيات ١٠٠ والشكوى ٧ والمراثى** ١٨ ولاتوجد أمثلة لهذا فى غرض **الخمريات** إذ كل القوافى هناك معربة بإعراب ظاهر .

ولنأخذ مثالا على هذا : **قصيدة «العمرية»** ، وهى معلقة فى مديح الخليفة عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، وتبلغ أبياتها ١٨٧ بيتا وهى تنتهى بـ «ها» ، وهى إما أن تكون :

(أ) ضميرا متصلا مبنيا على السكون :

فى محل جر لأنه مضاف إليه وذلك فى ١١٤ بيتا .
فى محل جر ولكن بحرف الجر (فى) وذلك فى بيتين فقط
فى محل نصب لأنه مفعول به فى ٥٨ بيتا .

(ب) جزء من كلمة وصورها تأتى على النحو التالى :

مفعولا به فى ٤ أبيات .
مفعولا مطلقا فى ٣ أبيات .
تمييزا فى بيتين .
حالا فى بيتين .
مفعولا لأجله فى بيت واحد .
خبرا لـ «كان» فى بيت واحد .

عدا هذا فإن «حافظا» قد استغل كل إمكانات حركات الإعراب ، بالإضافة إلى السكون ، فجعل كل هذا علامات لقوافيه . وانطلاقا من فكرة أن تأثير القافية لا يقف عند حد النظام الموسيقى الصوتى فحسب ، بل إنه وثيق الصلة بالنظم الصوتية والنحوية والأسلوبية بوجه عام وبمعجم الشعر وكلماته ، فقد رأيت أن أقوم بعملية إحصاء شامل لعدد الأبيات التى جاءت قافيتها تحمل حركة الكسرة أو الضمة أو الفتحة أو السكون . وقد حاولت فى كل مرة أن أستخلص النسبة المئوية لكل حركة إعرابية فى إطار المجموع الكلى لشعر «حافظ» ، وهو ٥٨٤٢ بيتا هى كل ما قاله «حافظ» أو على الأقل كل ما ورد إلينا فى ديوانه .

(القوافى المجرورة)

الغرض الشعرى	عدد الأبيات	عدد القصائد والمقطوعات
المدائح والتهانى	٧٨٦	٣٤
المراثى	٧٦٦	٣٢
الاجتماعيات	٣٢٦	١٠
السياسيات	٣١٩	١٠
الإخوانيات	٢٠٥	١٤
الوصف	١٣٣	٧
الشكوى	٥١	٥
الخمريات	٤١	٥
الأهاجى	٦	٣
عدد الأبيات المجرورة	**٢٦٣٩ بيتاً**	

نلاحظ أنه لم يكتب فى الغزل بقافية مجرورة .

القوافى المرفوعة

الغرض الشعرى	عدد الأبيات	عدد القصائد والمقطوعات
السياسيات	٣٠٨	١٢
المدائح	٣٠١	١٤
المراثى	٢٠٣	٦
الوصف	١٩٧	١٤
الاجتماعيات	٨٩	٣
الشكوى	٢١	٢
الغزل	٢	١
الأهاجى	٢	١

عدد الأبيات المرفوعة ١١٢٣ بيتا

يلاحظ أنه لم يكتب بقافية مرفوعة لافى الإخوانيات ولا فى الخمريات.

القوافى المنصوبة

الغرض الشعرى	عدد الأبيات	عدد القصائد والمقطوعات
السياسيات	٢٦٧	١٠
المدائح	١٩٧	١٠
الرثاء	١٧٥	٥
الاجتماعيات	١٦٩	٨
الشكوى	٣١	٣
الإخوانيات	٢٣	٣
الأهاجى	١٤	٢
الغزل	١١	٤
الوصف	٥	١

عدد الأبيات المنصوبة

٨٩٢ بيتا

لم يكتب «حافظ» فى الخمريات بقافية منصوبة

القوافى المجزومة

الغرض الشعرى	عدد الأبيات	عدد القصائد والمقطوعات
الرثاء	٢٠٠	٥
السياسيات	١٨٥	٦
الاجتماعيات	١١٢	٣
الإخوانيات	٥٤	٥
الخمريات	٢٣	٢
المدائح	١٩	٤
الوصف	١٨	١
الغزل	١١	٤
الشكوى	٤	٢

عدد الأبيات المجزومة ٦٢٦ بيتا

لم يكتب بقافية مجزومة فى الأهاجى

إحصائية شاملة

بوزّع الحركات الإعرابية فى شعر «حافظ»

القوافى المجرورة	القوافى المرفوعة	القوافى المنصوبة	القوافى المجزومة
٢٦٣٩ بيتا فى كل الأغراض عدا : الغزل	١١٢٣ بيتا فى كل الأغراض عدا : الإخوانيات والخمريات	٨٩٢ بيتا فى كل الأغراض عدا : الخمريات	٦٢٦ بيتا فى كل الأغراض عدا : الأهاجى

الخمريات

نسبة القوافى المجرورة إلى شعر «حافظ» كله ٤٨٥ر٠ أقل من النصف بقليل
نسبة القوافى المرفوعة إلى شعر «حافظ» كله ٢١٢ر٠ أكثر من الـ $\frac{1}{5}$ بقليل
نسبة القوافى المنصوبة إلى شعر «حافظ» كله ١٨٧ر٠ أقل بقليل من الـ $\frac{1}{5}$
نسبة القوافى المجزومة إلى شعر «حافظ» كله ١١٤ر٠ أكثر من الـ $\frac{1}{10}$ بقليل

قد نفسر كثرة دوران المجرورات هنا بخاصية ترجع إلى طبيعة الكسرة نفسها كحركة إعراب تتوارد غالبا فى التراكيب العربية : نثرية وشعرية على حد سواء . والتلازم الحتمى بين المضاف والمضاف إليه يجعل المسألة أمرا لغويا يكاد يكمن فى معجم اللغة نفسه قبل أن يكون أمرا نحويا مردّه صنعة الإعراب ، هذا بالإضافة إلى أن إمكانات الكسرة عديدة ، ومن ثم فإن عدد الكلمات التى تجئ مشكولة بها أو تنتمى إليها عدد كبير أيضا . والدليل على ذلك أنك لو عددت كلمات هذه الفقرة التى تقرأها الآن وأحصيت عدد المجرورات بالنسبة لغيرها لتأكدت عندك هذه الحقيقة ، وقل مثل هذا فى أى نص عربى .[٨٣]

الكلمات المجرورة بالإعراب لدى «حافظ» تشمل كل نوعيات المجرور وهى : المجرور بحرف جر ، المجرور بالإضافة ، صفة المجرور ، جمع المؤنث السالم فى حالة الجر المضاف لياء المتكلم . [هذه النوعيات هى التى شملها العد والإحصاء هنا] .

بالإضافة إلى هذه النوعيات فقد وجد «حافظ» فرصته سانحة لاستخدام نوعيات أخرى ليست حركتها الإعرابية الكسرة ومع ذلك كان مجيئها بالكسرة على نحو ما مشجعا له على استعمالها فى القصيدة ذات القافية المجرورة وذلك مثل : جمع المؤنث السالم فى حالة النصب ، فعل الأمر للمؤنثة ، المجزوم بـ «لم» وسهولة تحريكه بالكسرة ، المضارع المعتل بالياء ، المضارع المجزوم بـ «لا» الناهية

للمخاطبة ، الأمر للمخاطب المفرد الذى يحرك بالكسرة للضرورة ، للمثنى ونهايته دائما نون مكسورة فى كل حالاته الإعرابية ، أحد الأفعال الخمسة وهو صيغة يفعلان أو تفعلان المنتهية دائما بنون مكسورة ، الاسم المنسوب إليه مثل يونانى ونصرانى حين تخفف ياء النسب فى الشعر .

كل هذا قد أعطى الشاعر حرية أكثر وجعل له متسعا فى استعمال القافية المكسورة (المجرورة) من غيرها .

الهوامش

(١) Hawkes: Structuralism and Semiotics, p. 77.

(٢) Fowler: The Language of Literature, p. 255.

(٣) Chin: Linguistic Perspectives on Lit., p. 262.

(٤) Chatman: Literary Style, pp. 369, 370.

(٥) Ibid, p. 381.

(٦) ديوان حافظ جـ١ ص ٢٤٧

(٧) الديوان جـ١ ص ١٨٨

(٨) الديوان جـ١ ص ٥٦

(٩) الديوان جـ١ ص ٢٣٤

(١) الديوان جـ١ ص ٢٠٥ ، ٢٤٩ ، جـ٢ ص٥٨ ، ٩٤ على التوالى .

(١١) الديوان جـ٢ ص ٧ ، ١٢٠ ، ١٢٤ ، ١٣٩ ، ١٨٣ ، على التوالى .

(١٢) الديوان جـ١ ص ١٥ ، ١٨ ، ٢١ ، ٣١ ، ١٠٣ ، ١٩٦ ، ٢٤٨ ، ٢٥٣ ، ٢٥٦ ، ٣٠٢ ، جـ٢ ص١١٠ ، ١١٤ ، ١٢١ ، ٢١٧

(١٣) الديوان جـ١ ص ٣٣ ، ١٠٩ ، ١٤٩ ، ٢٤٨ ، ٣١٨ ، جـ٢ ص ١٣٦ ، ٢٨٨

(١٤) الديوان جـ١ ص ٧٢ ، ٧٧ ، ١٧٢ ، ١٧٦ ، ١٩٥ ، على التوالى .

(١٥) الديوان جـ١ ص ٢٠٥ ، ٢٢٧ ، ٢٣٦ ، ٢٣٩

(١٦) الديوان جـ١ ص ٣١ ، ٨٧ ، جـ٢ ص ١٥٧ ، ٢٣٨

(١٧) خالدة سعيد : حركية الإبداع ص ٥٠

(١٨) ننوه هنا باللفتة الذكية لجابر عصفور فى قوله بأن حازم القرطاجنى لا يتعامل مع الشاعر باعتباره (طالب فضل) كما يفترض ابن رشيق ، بل يتعامل معه باعتباره (صاحب رسالة) مؤثرة فى حياة الفرد والجماعة . انظر كتابه : مفهوم الشعر ص ٢٧٢ ، ٢٣٣

(١٩) الديوان جـ١ ص ٣٣

(٢٠) الديوان جـ١ ص ١٠٩

(٢١) الديوان جـ× ص ١٤٩

(٢٢) الديوان جـ٢ ص ١٣٦ ـ ١٣٨

(٢٣) جـ١ ص ٢٥ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٤ ، ٤٠ ، ٤٦ ، ٣٣ ، والتكرار ظاهرة بلاغية تجىء للمدح كقوله تعالى «والسابقون أولئك المقربون» أو للتهويل والوعيد مثل «الحاقة ما الحاقة» أو للاستبعاد «مثل هيهات لما توعدون» . انظر حفنى شرف : تحرير التحبير ص ٣٧٥ ، ٣٧٦

(٢٤) الديوان جـ١ ص ٣٩ ، ١٤ ، ٣٠ ، ٣٨ ، ١٨ ، ٤٩ ، ٢٣ ، ١٩ ، ٢١ ، لمزيد من التفصيلات حول ظاهرة الطباعة انظر : تحرير التحبير صفحات ١١١ ـ ١١٥ وأيضا : الصور البديعية (القسم الثانى) لنفس المؤلف صفحات ٧٣ ـ ٩٩

(٢٥) بعض النقاد لا يشترطون التضاد اللغوى أساسا للمطابقة ومن هنا يرون تحققها بين الشمس والمطر لأن الأولى ظاهرة كونية والأخرى ظاهرة جوية موقوتة . انظر

Fowler: The Language of Literature. p. 225.

(٢٦) الديوان جـ١ ص ٤

(٢٧) الديوان جـ١ ص ٥ ، ٦ وانظر جـ١ ص ١٤ فالعرش فى فرح . إلى آخره

(٢٨) الديوان جـ١ ص ٨ جاء تكرار الفاء أيضا فى أربعة أبيات متتالية جـ١ ص ٢٦١

(٢٩) الديوان جـ١ ص ٨ ، ٩

(٣٠) الديوان جـ١ ص ١٦

(٣١) الديوان جـ١ ص ٩ ، ٨ ، ١٧ ، ٢٢

(٣٢) الديوان جـ١ ص ٥ ، ٣٣ تأتى الفاء فى أول الشطرة الأولى فى جـ١ ص ٥٥ ، ١١١ ، ١٠٣ ، ١٠٨ ، ١٦٦ ، ٢٠١ ، ٢٠٤ ، ٢١٥ ، ٢٢٨ ، ٢٣٨ ، ٢٥٣ ، ٢٨٨ ، ٢٩٢ ، ٢٠٧ ، ٣١٨ ، جـ٢ ص ١٠ ، ١٤ ، ٢٦ ، ٤٢ ، ٨٨ ، ١٠٩ ، ١١١ ، ١١٣ ، ١١٤ ، وهى تأتى فى الشطرة الثانية فى جـ١ ص ١١٤ ، ٢٠٧ ، ٢٥٩

(٣٣) الديوان جـ١ ص ٣٨ ، ٤٠

(٣٤) الديوان جـ١ ص ١٣٠ ، ٢٢٧ ، جـ٢ ص ٦ ، ٩٤ ، ٩٧

(٣٥) الديوان جـ١ ص ١٤١ ، ٢٣٨ ، جـ٢ ص٢٥ ، ٨٣ ، ١٠٤ ، ١٠٦

(٣٦) الديوان جـ١ ص١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٢٢

(٣٧) الديوان جـ١ ص ١٥٢ ، ١٩٦ ، ١٩٣ ، جـ٢ ص ٧٥ ، ١٨٨ ، جـ× ص٢٣ ، ٣٣ ، ٣٧ ، جـ٢ ص ١٣٩ ، جـ١ ص ٥٨ ، ١٩٣ ، جـ١ ص ٢٢١ ، ٧١ ، ١٠٨ ، ١٢٢ ، ٢٢٢ ، جـ٢ ص ١١٢ ، جـ١ ص ١٤٠ ، ٢٠٧ ، ١٤٠ ، ص ١١٣ على هذا الترتيب .

(٣٨) الديوان جـ١ ٤ ، ٦ ، ٢٠ ، ٢٥ ، ٣٣ ، ١٠٧ ، جـ١ ص ١٢٣ ، ١٨٩ ، ٢١٧

(٣٩) الديوان جـ٢ ص ٢٣ ، ١٣٦

(٤٠) الديوان جـ١ ص ٥ ، ١٢ ، ١٢٦ ، ٢٥٧ ، ١٢ ، جـ٢ ص ٤٩ ، ٢٨ ، ١٦٣ ، ٢٨ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ١٩٨ ، جـ٢ ص٢٠٥ ، جـ١ ص٦٦ ، ٢٩٧ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ١٢٦ ، جـ٢ ص٢١١ ، ١٦٧ ، ٥٤

(٤١) الديوان جـ١ ص٢٩٦

(٤٢) الديوان جـ١ ص١٨١

(٤٣) الديوان جـ١ ص٤٠ ، ٢١

(٤٤) الديوان جـ٢ ص١٨٧ ، جـ١ ص١٩٢ ، ١٩٣

(٤٥) الديوان جـ١ ص٢٩ ، ١٢٥

(٤٦) الديوان جـ١ صفحات ٧٧ ـ ٩٧

(٤٧) الديوان جـ١ ص٦٦

(٤٨) الديوان جـ١ ص٦٤ ، ٦٥ ، انظر أيضا ٧٣ ، ٧٤ تكدس أسماء : ماكبث ، شيلوك ، هاملت ، روميو ، جوليت فى أربعة أبيات متتالية ، وأيضا جـ١ ص١٢٢ ، ١٢٦ نماذج لنفس الظاهرة .

(٤٩) الديوان جـ١ ص٣٠١ ، ١١١ ، ٢٥ ، ٣٣ ، ٢٣٩

(٥٠) الديوان جـ١ ص١٠ ، ٢٥٧ ، ٢٤٠ ، ٢٦٦ ، ٤٤ ، ٤٣

(٥١) الديوان جـ١ ص١٦ ، ١٧ ، ٢٤ ، ٣٨ ونص القاضى الجرجانى فى كتابه : الوساطة ص٢١٥

(٥٢) الديوان جـ١ ص٥٨ ، ٧٣ ، ١١٥ ، ١٢٩ ، ١٧٨ ، ١٩٥ ، ٢٠١ ، ٢٣٣ ، ٢٤٣ ، ٢٢٧

(٥٣) ديوان حافظ : ضبطه وصححه وشرحه ورتبه : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الإبيارى (فى جزءين) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠

(٥٤) الديوان جـ١ ص١٤٠

(٥٥) الديوان جـ١ ص٤ ـ ٦

(٥٦) الديوان جـ١ ص٢١ ـ ٢٣

(٥٧) الديوان جـ٢ ١٤٤ ـ ١٤٩

(٥٨) J. Culler: Structuralist Poetics, Jakobson's Poetic Analysis, pp. 55 - 77.

هذا على حين يذهب Wallace Stevens إلى تحديد آخر لهذين المصطلحين

finite ، non finite وهذا النوع الأخير يصدق على الأفعال التى تأخذ بعض اللواحق التى تتطابق مع الفاعل فى العدد كحرف s فى الإنجليزية فى جمله He Works انظر Ching, p. 258.

(٥٩) الديوان جـ٢ ص١٤٧

(٦٠) الديوان جـ٢ ص١٨٩

(٦١) الديوان جـ٢ ص١٩٨

(٦٢) الديوان جـ٢ ص٢٠٢

(٦٣) الديوان جـ٢ ص٢١٦

(٦٤) Hawkes: Structuralism, p. 81.
وأيضا صلاح فضل : نظرية البنائية ص ٢٤٦ ، ٩٣ على التوالى

(٦٥) الديوان جـ١ ص٢٤٧ ـ ٢٤٩

(٦٦) الديوان جـ١ ص١٦٢ وما بعدها

(٦٧) الديوان جـ١ ص١٩١ ـ ١٩٤ حذف من هذه القصيدة بضعة أبيات لا يصح نشرها

(٦٨) الديوان جـ١ ص١٩٤ ، ١٩٥

(٦٩) الديوان جـ١ ص٢٠٠

(٧٠) الديوان جـ١ ص٢٠٤

(٧١) الديوان (الوصف) جـ١ ص٢٠٥ ـ ٢٣٨ ، قصيدة البارودى ٢٢٢ ـ ٢٢٧

(٧٢) صلاح فضل : نظرية البنائية ص٣١٠

(٧٣) الديوان جـ٢ ص١٠٠ ، ٩ ، ١٥٠ ، ٣٩ ، جـ١ ص٤٢ ، جـ٢ ص٢٤٣ على التوالى

(٧٤) الديوان جـ٢ ص٣١ ، ١٠٠ ، ١٠٧

(٧٥) الديوان جـ٢ ص١٣ ، ٣٩ ، ٤٥ ، ٩

(٧٦) الديوان جـ١ ص١٨ ، ٢١ ، جـ٢ ص١٠٨

(٧٧) الديوان جـ١ ص٧٧

(٧٨) الديوان جـ٢ ص٥

(٧٩) (يا) جـ١ ص٦٣ ، ١١٤ ، ١١٨ ، ١٥٣ ، ١٥٩ ، ١٧١ ، ١٧٩ ، ١٨٤ ، ١٩٦ ، ٢٠١ ، ٢٠٩ ، ٢١١ ، ٢٢٢ ، ٢٣٦ ، ٢٣٨ ، (أيا) جـ١ ص٢٩٩ ، ٣٠٧ ، ٣١٠ ، ٣١٦ ، (أى) جـ١ ص٢٥٩ ، ٣١٢ ، جـ٢ ص٨٢ ، (أ) جـ١ ص١٠٦ ، ٢٠٤ ، (أيا) جـ١ ص١٤١ ، جـ٢ ص١٤٩ ، (أيهذا) جـ٢ ص١٣٣ ، (يا أيها) جـ١ ص٢٤٦ ، (لاهم) = يا الله جـ٢ ص١٣٣

(٨٠) الديوان جـ١ ص١١٩ ، ١٤٨ ، ١٥٣ ، ١٦٦ ، ٢٤٤ ، ٣١٤ ، جـ٢ ص٦ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٣١ ، ٦٩ ، ٨٨ ، ١٠٩ ، ١١٢ ، ١٦٧ ، ١٧٩ ، ١٩٣ ، ٢٥٢

(٨١) الديوان (هل) جـ١ ص٥٨ ، (ماذا) جـ١ ص١٣ ، جـ٢ ص١١٦ ، (أ) جـ١ ص١٤٤ ، ٢٠٣ ، جـ٢ ص١٠ ، ١٧ ، ١٨٩ ، (ألم) جـ٢ ص١٠٦ ، (مال) جـ١ ص١١٨ ، ١٢٢ ، ٢٦٤ ، جـ٢ ص٩٤ ، (مَنْ) جـ٢ ص١٩٧ ، (أين) جـ٢ ص١٤

(٨٢) خالدة سعيد : حركية الإبداع ص١٣٤

(٨٣) كثرة المجرورات فى شعر «حافظ» إنما تجىء لتؤيد فى (الشعر) الفكرة التى سبق أن برهنت عليها من أن المجرورات أكثر تواردًا من غيرها وذلك فى مجال (النثر) انظر مقالى : نحو قراءة نحوية ميسرة والمنشورة بمجلة مجمع اللغة العربية ، عدد ٤٤

المصادر :

ديوان حافظ إبراهيم (فى جزئين) ضبط وصححه وشرحه ورتبه : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الإبيارى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠

القاضى الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، على محمد البجاوى دار إحياء الكتب العربية . دون تاريخ .

الخطيب التبريزى : الوافى فى العروض والقوافى . تحقيق فخر الدين قبادة ، الأستاذ عمر يحيى . دار الفكر ط ٢ ، ١٩٧٥

جابر عصفور : مفهوم الشعر : دراسة فى التراث النقدى . القاهرة ١٩٧٨

حفنى شرف : (محقق) : تحرير التحبير . القاهرة ١٩٦٣
: الصورة البديعية (القسم الثانى) ط أولى . القاهرة ١٩٦٦

صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى . القاهرة ١٩٧٨

Terence Hawkes: Structuralism and Semiotics, London 1978.

Marvin K. L. Ching (etal) Editors: linguistic Perspectives on Literature, Britain 1980.

Symour Chatman (editor): Literary Style: A Symposium, London and N. Y. 1971.

Roger Fowler: The Language of Literature, London, 1971.

J. Culler: Structuralist Poetics, USA 1976.

محمد عبد المطلب

التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ

"دراسة أسلوبية"

إن التناول الأسلوبي للنص الأدبي يأتي من تنظيرات مسبقة ترى في اللغة الأدبية خواص التنوع الفردى المتميز في الأداء، بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادى المألوف، بخلاف اللغة العادية، التي تتميز بالتلقائية، والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم غير متميز.

والأسلوب فن لغوى أدبي، يستمد قوامه من العناصر النحوية التقعيدية والجمالية، كما يستمده من الإمكانات التركيبية للمفردات اللغوية. وربما كان هذا داعياً إلى القول بتقارب البلاغة القديمة مع الأسلوبية الحديثة. ومن هذا المنطلق يمكن أن نصنف العناصر البلاغية التي ترد في قصائد المديح عند حافظ، ولكن من منطلق جديد يساعد على تفهم واستيعاب هذه القصائد ككل شامل، بتحليل يكشف لنا عن إمكانات اللغة التعبيرية والجمالية فيها، ويساعد على إظهار الوضع الذى اتخذه حافظ بالنسبة للمادة اللغوية التي أسلمتها له لغته.

ونحن في اختيارنا للنمط التكرارى عند حافظ نحاول استكشاف تأثير الحساسية الخاصة باللغة عليه، ومدى مشاركته في تدعيم الصفات الأسلوبية الخاصة بهذه اللغة، وذلك باجتزاء بعض شعره في محاولة لتقديم النموذج التحليلي الأسلوبي، ونترك الباب مفتوحا لمحاولة استكمال نتاج هذا الشاعر بالمنهج نفسه.

وليس معنى اختيار النمط التكرارى إهمال الناحية الدلالية، بل إن هذا الاختيار راجع أصلا إلى أن الألفاظ المكررة ممثلة لجوهر المعنى، واختيار حافظ لها إنما يتم في ضوء إدراكه لطبيعتها، وتأثيرها على الفكرة، كما يتم في ضوء الطبيعة التجاورية لألفاظ بعينها؛ وهو ما يتيح لنا تحليلها لاستكشاف بعض الجوانب الكامنة في اللغة الشعرية، من حيث رصد تكراريتها ووصفها، والربط بينها وبين عملية البناء المتكامل للعمل الشعرى.

وبما أننا نمتلك بميراثنا اللغوى إمكانات تكون الجملة شكليا فإن هذا الإمكان يتيح لنا وصف بنيتها لنتفهم كيفية ارتباط المعنى بمجموعة من الألفاظ المنطوقة أو المكتوبة؛ فاللغة تستعين بتنظيمات متعددة لا حصر لها.

وتسلك من أجل ذلك طرقا مختلفة يمكن إخضاعها لقواعد ثابتة ، وربما أدت مراقبتنا لتشكيل الجملة عند حافظ إلى استخلاص الخواص الجزئية المسيطرة عليها ، من خلال رصد خاصة واحدة ، تتمثل فى التكرار النمطى عنده ، على المستوى الصوتى والمستوى الدلالى .

ولاشك أن قصيدة المديح ـ من وجهة نظرنا ـ تمثل مجالا طيبا لهذه الدراسة ، فهى تحتل مساحة واسعة فى ديوان حافظ،حيث تبلغ أبياتها ١٥٤٧ بيتا من جملة أبيات الديوان وجملتها ٥٥١٧ بيتا ، بنسبة ٢٨ ٪ تقريبا،وهى أعلى نسب توزيع الأغراض على أبيات الديوان . وهو توزيع يدعو إلى تعديل بعض الأفكار التى شاعت عن حافظ من أنه شاعر الاجتماعيات (١)،فنسبتها فى الديوان ١٣٫٤٦ ٪ .

ومن الملاحظ أن علماء العربية وجهوا اهتماما خاصا إلى دراسة المفردات والجمل من خلال أنماطها المألوفة ، ومن خلال أركانها وما لهذه الأركان من دلالات ، كما اهتموا بحدوث بعض الظواهر اللغوية ووظيفة كل ظاهرة . كما اهتموا ببعض التنويعات اللغوية التى لها دلالة فنية . قد تأتى من طبيعتها التكرارية بالموافقة أو المخالفة ، فتستند إلى عدد من المؤثرات الجديرة بالاعتبار ، وهى مؤثرات تكون لنا فى النهاية تنوعا فرديا أو جماعيا فى النمط التكرارى .

ومحاولة رصد هذا النمط عند حافظ تأتى من الملاحظة التتبعية لأبيات المديح ، من حيث المطلع أولا ، حيث تمثل ظاهرة التصريع لونا مميزا عنده . ذلك أن المألوف فى نظم الشعر عند العرب أن تصرع المطالع،حيث يمكن قبل كمال البيت الأول من القصيدة أن تعلم قافيتها . بل إن هذا التصريع يؤدى دلاليا إلى عملية تماسك فى الصياغة بين الشطرين ، حيث يشبه البيت المصرع بباب له مصراعان متشاكلان (٢) .

وبالنظر فى قصائد حافظ التى يتأتى فيها ظاهرة التصريع نجدها سبعا وثلاثين قصيدة ، والمصرع منها ست وعشرون ، وغير المصرع إحدى عشرة ، بنسبة ٢٩٫٧ ٪ . أما ماعدا ذلك من قصائد المديح فليست سوى مقطوعات بين البيتين والثلاثة، لا يبلغ أطولها معدل نسبة الأبيات فى قصيدة المديح ، وهى ثلاثة وعشرون بيتا . وهذا يدل على اقتراب حافظ من التقليد القديم فى تصريع القصائد،حيث تبلغ نسبة عدم التصريع عند شاعر كامرىء القيس مثلا ١٤٫٨ ٪ ، إذا صرفنا النظر عن أبياته المتفرقة التى وردت فى الديوان (٣) .

ومما يتصل بهذا التكرار على المستوى الصوتى والدلالى ما أسماه القدماء بالتجنيس . حيث يعاد اللفظ فيه مرة ثانية مع فارق مميز فى الدلالة . ينبع من طبيعة السياق الذى وزع فيه الشاعر مفرداته على شكل يكسبها طابعا شخصيا ، وإن كان من الاستعمال اللغوى المألوف .

ومن حيث المساحة المكانية للجناس من الأبيات يمكن ملاحظة تناسب وروده بعد أبعاد محددة على النحو التالى :

- طلعت بها باليمن من خير مطلع
  وكنت لها فى الفوز قدح بن مقبل (٤)
- كملت كمالا لو تناول كفره
  لأصبح إيمانا به يتحنف (٥)
- وهبنى من أنوار علمك لمعة
  على ضوئها أسرى وأقفو من اهتدى (٦)
- فالعرش فى فرح والملك فى مرح
  والخلق فى منح والدهر فى رهب (٧)
- هل تغنت أو أرنت بسوى
  شعر هو غو بعد عهد العرب (٨)
- سلمان دم مادامت الشهب فى الدجى
  وما دام يسرى ذلك البدر مسراه (٩)
- يا هماما فى الزمان له
  همة دقت عن الفطن (١٠)
- ولاتستشر غير العزيمة فى العلا
  فليس سواها ناصح ومشير (١١)
- إن نفس الإمام فوق مناهم
  ما تمنوا وإننى غير صابى (١٢)
- كثير الأيادى حاضر الصفح منصف
  كثير الأعادى غائب الحقد مسعف (١٣)
- سلوا الأفق الدوار هل لاح كوكب
  على هذا العرش أو راح كوكب (١٤)
- لئن ظفر الإفتاء منك بفاضل
  لقد ظفر الإسلام منك بأفضل (١٥)
- وفتانة أوحى إلى القلب لحظها
  فراح على الإيمان بالوحى واغتدى (١٦)
- عسى ذلك العام الجديد يسرنى
  ببشرى وهل للبائسين بشير ؟ (١٧)
- متى نلتها يالابس المجد معلما
  أدينا ودنيا ؟ زادك الله أنعما (١٨)
- فقال كبير القوم قد ساء فألنا
  فإنا نرى حتفا بحتف تقلدا (١٩)
- فلا زالت الأعياد تبغى سعودها
  لدى ملك يسرى على عدله السارى (٢٠)

وتمثل هذه التوزيعات المكانية غالبية ما ورد من جناس فى أبيات المديح عند حافظ . أما ما ورد مخالفا لهذه الأنساق فيبلغ ثلاثة وثلاثين جناسا من جملتها مائة وتسعة وتسعون ، بنسبة ٢٦٫٥٨ ٪ ،

مما يؤكد ميله إلى طبيعة التكثيف الموسيقى داخل الأبيات .

ومع الحرص على هذا التكثيف تبرز بعض القيم الخلافية فى تركيب الحروف ، تخففا من أثقال الرتابة الناتجة عن عملية الترديد الصوتى المتوافق بإحداث بعض المغايرة بين المتجانسين ، حتى إن صور الجناس التام تكاد تكون نادرة عند حافظ . والملاحظ أن التكرار الجناسى – عنده – يتصل بأنسقة خاصة تخضع لاعتبارات دلالية من خلال السياق الذى غرست فيه،والذى يستمد قوامه من هذه الطبيعة التكرارية . ويمكن رصد هذا التكرار الجناسى فى سياقات ثلاثة ، يتصل أولها بنضج الدلالة واكتمالها ، والثانى ببعض القيم التعبيرية البارزة،والثالث بتداعى الدلالة عن طريق المجاورة .

فما يتصل باكتمال الدلالة يتمثل فى إتمام المعنى بالمجانسة :

أرضيت ربك إذ جعلت طريقه
أمنا وفزت بنعمة الرضوان[٢١]

أو المبالغة :

ما للبيان بغير بابك واقفاً
يبكى ويعجله البكاء فيشرق[٢٢]

أو الترادف :

فالعرش فى فرح والملك فى مرح
والخلق فى منح والدهر فى رهب[٢٣]

أو التوكيد :

وينظر لى رب الأريكة نظرة
بها ينجلى ليل الأسى وينير[٢٤]

أو العموم :

ملكت عليهم كل فج وجلة
فليس لهم فى البر والبحر مهرب[٢٥]

أو بيان النوع :

وترجو رجاء اللص لو أسبل الدجى
على البدر سترا حالك اللون أسودا[٢٦]

وأما ما يتصل بالقيم التعبيرية فيمكن تمثله عندما تحمل المجانسة فى طياتها لفتة أسلوبية كالتورية :

تجلى (جمال الدين) فى نور وجهه
وأشرق فى أثناء برديه أحنف[٢٧]

أو التقابل المادى والمعنوى :

سلوا الفلك الدوار هل لاح كوكب
على هذا العرش أو راح كوكب ؟[٢٨]

أسطولنا الحق الصراح وجيشنا الـ
حجج الفصاح وحربنا التدليل[٢٩]

أو التدرج :

تشاوروا فى أمور الملك من ملك
إلى وزير إلى من يغرس الشجرا[٣٠]

أو الاحتراس :

من الأوانس حلاها يراع فتى
صافى القريحة صاح غير نشوان[٣١]

أو الالتفات :

يا من تيمنت الفتيا بطلعته
أدرك فتاك فقد ضاقت به الحال[٣٢]

وأماما يتصل بتداعى الدلالة فيتمثل فى الاستعمال المجازى :

فقال كبير القوم قد ساء فألنا
فإنا نرى حتفا بحتف تقلدا[٣٣]

حيث استدعاء الحقيقة للمجاز،والمجاز للحقيقة من خلال القرينة الحالية أو المقالية . أو المشابهة :

سليمان ذكرت الزمان وأهله
بعز سليمان وإقبال دنياه[٣٤]

أو السببية :

وجمع من أنوار مدحك طاقة
يطالعها طرف الربيع فيطرف[٣٥]

أو لإكمال حركة التجدد فى الفعل بثباتها فى الاسم ، أو وصل معنى الثبات فى الاسم بالتجدد فى الفعل :

إمام الهدى إنى أرى القوم أبدعوا
لهم بدعا عنها الشريعة تعزف[٣٦]

أبى الله إلا أن يردك سالما
ومن يرعه يسلم ويغنم ويرجع[٣٧]

وقد يتأتى تداعى الدلالة من طبيعة المجاورة بين المتجانسين ، بحيث يتحول هذا التداعى إلى نوع من التوحيد ، يعطى للدلالة بعدا رأسيا عميقا :

• فقف موقف الفاروق وانظر لأمة
إليك بجات القلوب تشير[٣٨]

• خطًا بمقتطف العلوم بدائعا
وروائعا بقيت على الأحقاب[٣٩]

يا كوكب الشرق أشرق
فالحادثات نجد[٤٠]

وأحيانا نلحظ عند حافظ إفراغ المجانسة من مضمونها الدلالى ، لتتكثف الموسيقى من خلال الترديد الصوتى :

إن نفس الإمام فوق مناهم
ما تمنوا وإنى غير صابى[٤١]

حيث كانت الإضافة فى الكلمة الثانية متمثلة فى الطبيعة الصوتية فحسب دون أثر دلالى بارز :

الحامل الأقلام مشروعة
كأنها بعض القنا الشرّع

فالمعنى فى (الشرّع) مفاد أصلا من (مشروعه) ، ولكن يتبقى الإيقاع الصوتى الأثير فى الشعر.

ولا شك أن طبيعة المجانسة عند حافظ أدت دورا أساسيا فى شعرية قصائده ، ولذلك كان الترديد الموسيقى ذا أثر بالغ فى موسيقى الألفاظ المفردة ، وهى مرحلة تهيىء لعملية التفاعل بين الدلالة المفردة والسياق الذى ترد فيه ، واتصال هذه الدلالة بغيرها من الدلالات التى تعمل على نمو المعنى الشعرى وتمامه رأسيا ، كما فى المبالغة والتوكيد ، وأفقيا ، كما فى الترادف الجناسى أو بيان النوع . وهذا بدوره أدى إلى بروز قيم تعبيرية تجسد البنية الجمالية عند حافظ .

(وما الترجيع الصوتى ـ فى رأى البعض ـ إلا مميز الشعر الأكبر ، لأن الكلام ـ فى الحقيقة ـ يكتسب دلالة خلاقة فى نطاق نظام الأصوات المكتسبة معانى جديدة طارئة بمقتضى تفاعلها)[٤٢]

ويتصل بالتكرار أيضا ترديد الدال والمدلول معا فى البيت الواحد ، أو فى عدة أبيات ، بحيث يكون استعمال الدال مرة ثانية مفيدا إفادة جديدة ، تضيف إلى الموسيقى الناتجة من تشابه الحروف إفرازاً دلاليا لا يتحقق إذا غابت عملية التكرار ، وهى عملية اعتبرها (سابير Sapir) من أهم العناصر فى البحث التركيبى لترتيب الكلمات وترابطها[٤٣] .

وبالنظر فى التوزيع المكانى للتكرار داخل الأبيات نلحظ كثافة الإيقاع الموسيقى وتناسبه مع هذا التوزيع ، حيث يزداد إذا كان التوزيع ذا أبعاد متساوية ، ويقل نسبيا مع اختلال أبعاد هذا التوزيع . وحرص حافظ على هندسة التوزيع لم يكن كبيرا بحيث نجد حفاظا عليه فى مائة وستة وثلاثين تكراراً من جملة حالات التكرار عنده ، وقدرها أربعمائة وعشرون . أى أن حرصه على تكثيف الإيقاع الموسيقى عن هذا الطريق لم يكن ممتدا إلا بنسبة ٣٢٫٣٨٪ وهو فى ذلك يتوافق مع منهجه فى التجنيس ، من حيث الإقلال من استخدام الجناس الكامل . ويمكن رصد أشكال التكرار المنتظم فى الصور التالية :

• رعيا لشاعركم رعيا لكاتبكم
جزاهما الله عنى ما يقولان[٤٤]

• فيا ليتى اسطعت السبيل وليتى
بلغت منى الدارين رحبا ومغنما[٤٥]

• أنّى التقينا التقى فى كل مجتمع
أهل بأهل وإخوان بإخوان[٤٦]

• عباس والعيد الكبير كلاهما
متألق بإزائه متألق[٤٧]

• فمن غطارفة فى جلق نجب
ومن غطارفة فى أرض حوران[٤٨]

• له كل يوم فى رضى الله موقف
وفى ساحة الإحسان والبر موقف[٤٩]

• زانتك ألقاب الرجا
ل العاملين وزنتها[٥٠]

• من العناية قد ريشت قوادمها
ومن حمى التقى ريشت خوافيها[٥١]

• وحصنه بإحسان وعدل
فحصن الملك إحسان وعدل[٥٢]

• يا ثروة القراء من علم ومن
فضل ومن حكم ومن آداب[٥٣]

• درج الزمان وأنت مفتون المنى
ومضى الشباب وأنت ساه مطرق[٥٤]

• فأنت لها إن قام فى الشرق مرجف
وأنت لها إن قام فى الغرب مرجف[٥٥]

• أهم كما همت فأذكر أننى
فتاك فيدعونى هداك إلى الهدى[٥٦]

• عيد مولانا الصغير
وعيد مولانا الكبير[٥٧]

وقد يأخذ التكرار شكلا رأسيا كما فى قصيدته التى هنأ فيها سعد زغلول بنجاته من عدوان وقع عليه :

أحمد الله إذ سلمت لمصر
قد رماها فى قلبها من رماكا

أحمد الله إذ سلمت لمصر
ليس فيها ليوم جد سواكا
أحمد الله إذ سلمت لمصر
ووقاها بلطفه من وقاكا[٥٨]

وبالنظر فى طبيعة هذا التكرار عند حافظ من الناحية الدلالية يمكن تبين خطين رئيسيين ، يتمثل أولهما فى تعميق الدلالة رأسيا ، ويبدو ذلك عندما يقوم التكرار على تغير فى الوظيفة داخل التركيب ، أما ثانيهما فالدلالة فيه تسير فى خط أفقى ، وذلك يتأتى باتحاد وظيفة المكررين فى السياق الواحد . ومن اللافت أن نسبة ورود الخطين متقاربة فى قصائد المديح عند حافظ ؛ فالخط الأول نسبته ٤٨٫٨ ٪ ، والثانى نسبته ٥١٫٢ ٪ .

ويعتمد تعميق الدلالة على التعبير عن فكرتين بلفظ واحد ، بحيث تتحدد طبيعة كل لفظ عن طريق الاستعمال الذى آثره الشاعر . وهو بذلك يضيف إلى النمط المعجمى لونا من العمق ، عن طريق قدرته فى الاختيار أولا والتوزيع ثانيا ، فنجد ذلك العمق مؤديا إلى كثافة دلالية فى مثل قوله :

ورحت إلى حيث المنى تبعث المنى
وحيث حدا بى من هوى النفس ما حدا[٥٩]

أو إلى التخصيص ، بحيث تنتقل أهمية الدلالة من الكلمة الثانية إلى الأولى :

عيد الجلوس لقد ذكرت أمته
يوما تأبه فى الأيام والحقب[٦٠]

أو المشابهة ، بحيث تساعد اللفظة الثانية على تجسيد الدلالة فى الأولى :

فحبات القلوب تسوق شكرا
إليك بقدر حبات الرمال[٦١]

أو للتعليل ، وذلك أبرز ما يكون فى الأسلوب الشرطى الذى تعتمد فيه الكلمة الثانية فى الاختيار على حضور الكلمة الأولى :

إذا ابتسمت لنا فالدهر مبتسم
وإن كشرت لنا عن نابه كشرا[٦٢]

وقد يكون تعميق الدلالة من خلال خاصة أسلوبية يستعين بها الشاعر لنقل الأسلوب من صورة إلى صورة أخرى ، كالتجريد فى قوله مخاطبا نفسه :

حارَ الفراش وحرتَ فيه فأنما
تحت الظلام معذب ومؤرق[٦٣]

أما امتداد حركة التكرار دلاليا فى خط أفقى فإنه يأتى مع فقدان المغايرة الوظيفية ، بحيث ينسحب المعنى من اللفظة الأولى إلى الثانية أو العكس ، فى شكل تقطيع له إلى فصائل متتالية،كما فى قوله :

◦ كم وسام كم حلية كم شعار
فيك كم شارة وكم من علامة[٦٤]

◦ ياثروة القراء من علم ومن
فضل ومن حكم ومن آداب[٦٥]

وقد يكون ذلك فى شكل تتابع عددى :
وسمعت تسبيح الوفود بحمده وفدا فوفدا[٦٦]

ويبرز هذا النمط من التكرار مع استئناف الكلام :
تموز أنت أبو الشهور جلالة
تموز أنت منى الأسير العانى[٦٧]

ومع التفصيل :
فمن غطارفة فى جلق نجب
ومن غطارفة فى أرض حوران[٦٨]

ومع المقابلة :
◦ أنت نعم الإمام فى موطن الرأى ونعم الإمام فى المحراب[٦٩]

على ظهرها من شر أطماعهم دم
وفوق عباب البحر من صنعهم دم[٧٠]

وقد يستخدم حافظ التكرار أحيانا بهدف ملء الفراغ وصولا إلى قافية البيت . ويغلب هذا الاستخدام عندما تقع الكلمة الثانية موقع القافية :

◦ بكرا صاحبى يوم الإياب
وقفا بى بعين شمس قفا بى[٧١]

◦ وحصنه بإحسان وعدل
فحصن الملك إحسان وعدل[٧٢]

◦ ملأ الشرق حكمة وأقاما
فى ثنايا النفوس أنى أقاما[٧٣]

وهكذا يتبين لنا أن دور التكرار ذو فعالية مؤثرة فى الأداء الشعرى على المستوى الصوتى والدلالى ، تكثيفا وتعميقا ، أو تسطيحا وتهميشا ، بحيث أصبح موضع التكرار بمثابة منبه فنى يندفع منه المعنى أو يتوقف عنده ، وفى كلتا الحالتين ساهم بقسط وافٍ فى شعرية الأداء .

التكرار الشكلى :

ونقصد بهذا اللون من الأداء ما يبتعد عن تكرار الدال والمدلول معاً أو تكرار أحدهما فقط . وإنما يتمثل النمط التكرارى فى اختيار

صيغة دلالية ثم إيقاعها على سياق واحد، كتتابع الأسماء المفردة، وهو ما أسماه الرازى (التعديد)[٧٤]، وتنسيق الصفات المتتالية، وهو ما أسماه أيضا (تنسيق الصفات)[٧٥].

وربما انعدمت القيمة الموسيقية فى هذا اللون، فتغدو الدلالة ناتجه الأول، ويغدو التتابع شبيها - فيه - بإضافة الأرقام بعضها إلى بعض، بحيث يكون الناتج شيئا ذا أهمية خاصية.

وقد يكون هذا التكرار خاصا بأسماء الأعلام التى يقتضى السياق ذكرها، وهى فى مكانها لا تدل على أكثر من مسماها، ولكن بانضمام بعضها إلى بعض تفرز ناتجا له أهميته. من ذلك قوله للسلطان عبد الحميد مهنئا بعيد جلوسه:

يرعى (الموسى) و(المسيح) و(أحمد)
حق الولاء وحرمة الأديان[٧٦]
فخذوا المواثق والعهود على هدى (الـ
توراة) و(الإنجيل) و(الفرقان)[٧٧]

وقوله لواصف غالى عندما ترجم بعض الشعر العربى القديم إلى الفرنسية:

وزدتهم من كلام (البحترى) قطعا
مثل الرياض كستها كف (نيسان)
سل (ألفريد) و(لامرتين) هل جريا
مع (الوليد) أو (الطائى) بميدان[٧٨]

ويبدو أن حافظا كان يستمد معظم أعلامه فى هذا السياق من ذخيرته فى التراث، تلك التى ارتضاها قيمة فنية تؤكد ارتباطه بالتراث، ومن ذلك:

ملأنا طباق الأرض وجداً ولوعةً
(بهند) و(دعد) و(الرباب) و(بوزع)[٧٩]
وملت بنات الشعر منا مواقفا
(بسقط اللوى) و(الرقمتين) و(لعلع)[٨٠]
ود (ابن هانىء) و(ابن عمار) بها
لو يظفران معا بلثم بنانه[٨١]
عهد (الرشيد) (ببغداد) عفا ومضى
وفى (دمشق) انطوى عهد (ابن مروان)[٨٢]

ويكاد يكون تكرار الصفات أوقع فى تكثيف الدلالة، من حيث كان استخدامها إيحائيا وثيق الصلة بشعرية الأداء. وهذا الإيحاء يكسبها سعة وامتدادا أكثر من حدودها الدلالية الضيقة، من ذلك:

أنتم الناس قدرة ومضاء
ونهوضا إلى العلا واعتزاما[٨٣]
لمن نبل إلى مجد أثيل
إلى علم إلى نفع عمم[٨٤]

وقد يأتى تكرار الصفات بشكل تصاعدى يجلى المبالغة ويبرزها:

ركبوا البحر جاوزوا القطب فاتوا
موقع النيرين خاضوا الظلاما[٨٥]

وقد تأتى على هيئة تنازلية تؤذن بالختام:

فعلى كاتب الظلام سلام
من حزين وبائس وصريع[٨٦]

التذييل:

وهو يتصل بظاهرة التكرار الشكلى من حيث مجيئه فى نهاية التركيب المكتفى بنفسه، تحقيقا لمفهوم هذا التركيب أو منطوقه، فدوره لا يتأتى من الترديد وإنما من اتصاله بالدلالة السابقة عليه، فهو ضابط لها ومحكم إغلاقها. ومن هنا نلحظ ورود التذييل محتويا الشطر الثانى بأكمله غالبا، أو وروده فى نهاية الشطر الأول ثم نهاية الشطر الثانى أحيانا، ونادرا ما يقتصر على مؤخرة الشطر الثانى. ومن النوع الغالب:

وما هدم التجريب رأيا بنيته
ولازالت الآراء تبنى وتهدم[٨٧]

وقد يتصل هذا النمط بضرب الحكمة المستمدة من بناء الشطر الأول:

نصلت سياستهم وحال صباغها
ولكل كاذبة الخضاب نصول[٨٨]

وقد يتصل بسياق الاستئناف:

وما استبد برأى فى حكومته
إن الحكومة تغرى مستبديها[٨٩]

ومن النوع الثانى:

صدفت عن الأهواء والحر يصدف
وأنصفت من نفسى وذو اللب ينصف[٩٠]

وهو غالبا ما يتصل بالقيم الأخلاقية العامة.
ومن الثالث:

من ذا يناويك والأقدار جارية
بما تشائين والدنيا لمن قهرا[٩١]
فأبحت لى شكوى الهوى وسبقتنى
فى مدح عباس ومثلك يسبق[٩٢]

التقطيع :

وهو يتصل بما قلناه عن التكرار الشكلي . فإذا كان التذييل تكرارا للدلالة يخلو من الإيقاع ، فإن التقطيع تكرار فى الإيقاع ، لا يتصل بالدلالة ولكنه يفضى إلى الكثافة الموسيقية التى تعد من أهم سمات شعرية التعبير .

وقد تعددت أشكال التقطيع الوارد فى قصائد المديح ـ عند حافظ ـ بحيث استوعبت عدة ألوان بديعية قديمة هى : الترصيع ، والتسميط ، والموازنة . وقد قام التقطيع فى غالبيته على تناسب مفردات كل شطرة مع ما يناظرها من الشطرة الثانية ، أو تناسب تقطيع الشطرة الأولى فحسب .

أما السياق الذى ورد فيه هذا التقطيع فنلحظه فى المقابلة :

• اليمن أولـه / والسـعـد آخـره /
وبين ذلك صفو العيش لم يشب [٩٣]
• كثير الأيادى / حاضر الصفح / منصف /
كثير الأعادى / غائب الحقد / مسعف [٩٤]
فأنت / لها / إن قام / فى الشرق / مرجف /
وأنت / لها / إن قام / فى الغرب / مرجف / [٩٥]

كما نلحظه فى مجال تعديد المآثر وتفصيلها :

• الحلم حـليـتـه / والـعـدل قـبلـتـه /
والسعد لمحته / كشافة الكرب / [٩٦]
يا كاسى الخلق الرضى / وصاحب الـ
أدب السرى / ويافق الفتيان / [٩٧]

كما نلحظه فى مجال التناظر والتناسب :

أسـطولـنـا الحق الصراح / وجيشـنـا الـ
حـجج الـفصاح / وحربنا التدليل / [٩٨]

حيث امتد التناسب من الأسطول إلى الجيش إلى الحرب .

وقد يمتد هذا التقطيع إلى مجال المشابهة فى جوانبها المتعددة :

أحنّ على المكدود / من ظل دوحة /
وأحنى على المولود / من ثدى مرضع / [٩٩]

فهو يصور براعة شوق ـ فى حنانها ـ كظل الدوحة أو ثدى المرضع .

التقابل :

ويمكن إضافة هذا اللون التعبيرى إلى التكرار الشكلي بالنظر إلى حقيقة دوره فى الكلام الإبداعى ، من حيث يفضي وجود التناقض فى التركيب إلى نوع من التناسب . فالطباق والمقابلة تتمثل فيهما عناصر الإيقاع المعنوى ، ولذا جعلها قدامة من نعوت المعانى [١٠١] ، كما أطلق عليها العلوى تسمية (التكافؤ والتضاد) ، جريا على عادة بعض علماء البلاغة [١٠٢] ، مما يؤكد وجود مفهوم التناسب بين المتقابلين .

وتدقيق النظر إلى علاقة الدال بالمدلول يمكن أن يؤدى بنا إلى الملاحظة التالية :

اختلاف فى الدالين :
+ اختلاف فى المدلولين = تمام الاختلاف
+ اتفاق فى المدلولين = ترادف
+ تضاد فى المدلولين = طباق

اتفاق فى الدالين :
+ اتفاق فى المدلولين = تكرار
+ اختلاف فى المدلولين = جناس
+ تضاد فى المدلولين = جناس - طباق [١٠٣]

ثم تدقيق النظر إلى علاقة المتقابلين يؤدى إلى الملاحظة التالية



فحضور النقيض يستدعى حضور نقيضه غيابا ، مما يجعلنا نضيف المقابلة إلى ألوان التكرار النمطى ، فهى وسيلة أسلوبية ذات طبيعة دلالية مزدوجة ، مما يجعلها مؤثرة فى الأداء الشعرى أبلغ تأثير .

ويبدو أن الحس اللغوى بأن الطبيعة التكرارية فى المقابلة أقل منها فيما سبقها من ألوان التكرار هو الذى هيأ للتوزيع فى المقابلة أن تزداد نسبته فى الانتظام ، فبلغت ٥٦٫٢٦ ٪ ، فى قصيدة المديح عند حافظ ، بحيث أصبح هذا التوزيع عاملا إضافيا فى كثافة الإيقاع والتناسب الدلالى .

ويمكن رصد أشكال التوزيع بين المتقابلات فى الصور التالية :

• أمـر التـقـلـيـد فيها ونهى
بجيوش من ظلام الحجب [١٠٤]
• فى الجاهـلـيـة والإسلام هـيـبـتـه
تثنى الخطوب فلا تعدو عواديها [١٠٥]
• وشـقـيـت مـنـه بـقـربـه وبعاده
وأخو الشقاء إلى الشقاء موفق [١٠٦]
• اليمن أولـه والسـعـد آخـره
وبين ذلك صفو العيش لم يشب [١٠٧]
• فـاشرع يراعك يا محمد إنه
نـار اللـئـام وجـنـة الأحـرار [١٠٨]
• واذكر لنا عهد الذين بنأيهم
جـمـعوا عليك همومهم وتفرقوا [١٠٩]

○ قالت: نرى فى الأرض ذا لوعة
قد بات بين اليأس والمطمع[110]

○ حززت لمته لما أتيت به
ففاق عاطلها فى السجن حاليها[111]

○ فلم يدن من إحسانه متأخر
ولم يجر فى ميدانه متقدم[112]

○ أعجمى كاد يعلو نجمه
فى سماء الشعر نجم العربى[113]

○ فرحت وفى نفسى من اليأس صارم
وعدت وفى صدرى من الحلم مصحف[114]

○ هذا من الغرب قد سالت مراكبه
وذا من الشرق قد أوفى بطوفان[115]

○ توليت الأمور فتى وكهلا
فلم يبلغ مداك فتى وكهل[116]

○ قد كان حلم رسول الله يؤنسها
فجاء بطشن أبى حفص يخشيها[117]

○ يا عاشق الخلق الصريح
وشانئ الخلق الموارى[118]

○ فلا الحسابة فى حق يجاملها
ولا القرابة فى بطل يحابيها[119]

○ العلم فى البأساء مزنة رحمة
والجهل فى الغماء سوط عذاب[120]

ويبدو من أشكال هذا التوزيع أن أحد المتقابلين يقع فى نهاية الشطر الأول أو نهاية الشطر الثانى فى أربعة عشر شكلا من سبعة عشر، كما أنه يقع فى نهاية الشطر الثانى فى عشرة أشكال، مما يدل على أن الضرب هو مركز الثقل الذى تكتمل فيه المقابلة بحيث يحكم إغلاق معنى البيت عن طريقه. وحافظ فى ذلك يتابع منهج القصيدة العربية فى أن يكون البيت المفرد كيانا قائما بذاته، يحكم إغلاقه عن طريق القافية التى تتوج دلالته.

وهذا لم يمنع مجىء التقابل ممتدا فى أكثر من بيت واحد. ولكن هذا النوع الأخير نادر فى قصيدة المديح، بحيث لم يرد إلا ست مرات امتدت إحداها إلى أربعة أبيات، فى تهنئة لإدوارد السابع بتتويجه:

بالبر صافنة داست سنابكها
مناجم التبر لما عافت المدرا
وفى البحار أساطيل إذا غضبت
ترى البراكين فيها تقذف الشررا
وهن فى السلم والأيام باسمة
عرائس يكتسين الدل والخفرا
حتى إذا نشبت حرب رأيت بها
أغوال قفر ولكن تنهش الحجرا[121]

والخمسة الأخريات امتد فيها إلى بيتين فى مثل قوله إلى أحمد لطفى السيد:

بالأمس قد علمتنا
أدب الكتابة والحوار
واليوم قد ألطفتنا
بالطيبات من الثمار[122]

ولهذا نرى أن ورودها عند حافظ كان محدود الأثر فى بناء الأبيات وتركيب الصياغة.

أما التقابل على الشكل الغالب عنده، فهو - إلى جانب أثره الدلالى - يخلق نوعا من التلاؤم يتيح لموسيقى البيت أن تتأكد وتتدعم، بتناسق حركة المعنى وانتظامها، بل إن تركيب مفردات البيت قد يساعد بدوره على تكثيف الإيقاع واتساقه:

العلم/ فى البأساء/ مزنة/ رحمة/
والجهل/ فى النعماء/ سوط/ عذاب/ [123]

وقد يكون التقابل فى تناسق ثلاثى:

يبنى ويهدم/ فى الشعر القديم وفى
الشعر الحديث/ فنعم الهادم البانى/ [124]

أو تناسق ثنائى.

/ يا عاشق الخلق الصريح/ وشانئ الخلق الموارى/ [125]

أثر التقابل فى الدلالة:

يجب أن ندرك أن النظام اللغوى لا يعرف الأنسقة الخاصة وإنما يخضع لقواعد تتحكم فى علاقاته. والتضاد نوع من العلاقة بين المعانى يقدمه المعجم اللغوى للمتكلم. وربما كان هذا التضاد أقرب إلى الذهن من أية علاقة أخرى، فمجرد ذكر معنى من المعانى يدعو ضد هذا المعنى إلى الذهن، فعلاقة الضدية من أوضح الأشياء فى تداعى المعانى لأن استحضار بعضها فى الذهن يستتبع عادة استحضار الأخرى[126]

من هذا المنطلق يمكن أن نقسم التقابل - عند حافظ - إلى قسمين رئيسيين:

أحدهما: التقابل الذى تقدمه له اللغة، ولا فضل له فيه إلا من حيث توزيعه وغرسه فى مكان من التركيب.

الآخر: التقابل الذى يخلقه الشاعر من خلال السياق، فيجمع فيه بين أشياء قد لا تتوفر فيها طبيعة التضاد، وإنما يكتفى فيها بطبيعة التقابل التى تؤدى نفس الدور الدلالى للتضاد، ولا شك أن مخزون المعجم اللغوى قد ساعد بشكل أو بآخر على ظهور التقابل السياقى، حيث افتقد هذا المعجم معنى التضاد الكامل أحيانا فيما يتصل بالبعد الزمنى مثلا:

لك مصر ماضيها وحاضرها معا
ولك الغد المتحتم المتحقق[127]

أو تداخل معنى التضاد فيما يتصل بالبعد المكانى :

وتـنـقـلـت فى خمائـلـهـا الخضر
يمـيـنـا ويسرة وأمـامـا[128]

وبما أن المعجم تدور تقابلاته بين المفردات فالشاعر يجد نفسه أمام حدود ضيقة ، لا ينفلت منها أحيانا إلا بالتقابل السياق الموسع بين المعانى لا بين المفردات :

٥ نشرت فضل كرام فى مضاجعهم
جر الزمان عليهم ذيل نسيان[129]

٥ وبين جنبيه فى أوفى صرامته
فؤاد والـدة تـرعى ذراريها[130]

فالشاعر فى البيتين السابقين قد أقام التقابل فى كل منهما من خلال التركيب بين التذكر والنسيان ، ثم بين الشدة والرحمة ، معتمدا على قدرته فى الربط بين المفردات ،على نحو ساعد على إبراز الدلالة من خلال العلاقات التركيبية .

وبالمقارنة يمكن ملاحظة التقارب بين التقابل المعجمى والتقابل السياقى ، حيث يبلغ الأول مائة وثلاثة وسبعين ويبلغ الثانى مائة وأربعة وخمسين .

ومن المقابلات المعجمية التأخر والتقدم :

فـلم يـدن من إحسانـه مـتأخر
ولم يجر فى مـيدانه متقدم[131]

والمقابلة بين الموت والحياة :

حـفـظ الـلـه مـبضـعـا فى يـديـه
قد أمات الأسى وأحيا الرجاء[132]

والمقابلة بين الحلم والجهل :

كـم سـيـد بـالـعـلـم كـا
ن بـرغـمـه لـلـجـهـل عـبدا[133]

وبين الضعف والقوة :

سـبـحـان من دان الـقـضـاء بأمره
ليد الضعيف من القوى الجانى[134]

وبين الشك واليقين :

لاالشك يـذهب بـالـيـقين ولا الرؤى
تجدى المسىء ولا رقى الشيطان[135]

ومن المقابلات المعجمية التى اعتمدناها فى هذه الدراسة ما أطلق عليه طباق السلب ، حيث تأتى الكلمة الأولى مثبته والثانية منفية :

هـجـعـت يـا طير ولم أهـجـع
مـا أنت إلا عـاشق مـدعى[136]

أما المقابلات السياقية فالملاحظ أن حافظا قد تحرك فيها ــ فى أغلب الأحيان ــ من خلال الاستعمال القديم لشعراء العربية لها ، بحيث يتقلص دوره الفنى على مجرد غرسها فى الصياغة ، ومن هنا تصبح قريبة من المقابلة المعجمية ومن ذلك مقابلته بين الضوء والظلمة :

٥ قد كنت تهديها السبيل بضوئه
٥ فتركتها فى ظـلـمـة وعثار[137]

وقد قابل البحترى بينهما فى قوله :

• أحسن الله فى ثوابك عن ثغر مضاع أحسنت فيه البلاء
كـان مـسـتـضـعـفـا فـعـز ومحرو
مـاً فـأجـدى ومـظـلـما فـأضـاء[138]

ومن الناحية اللغوية فإن مطابق الظلمة هو النور .

وقد يجرى حافظ بعض المقابلات السياقية ، وقد انقطع فيها عن الجرى فى مضمار استعمال سابق ، كما انقطع فيها عن الاستعمال المعجمى تماما . وإنما يخلق من التركيب وعلاقاته التجاورية صورة تقابلية جديدة :

٥ ما حال خلق الماء بين سطوره
إلا إلى خـلـق الـزنـاد الوارى[139]

٥ شلت أنامل من رمى فلكفه
حـز المدى ولـكـفـك الـتـقـبـيـل

٥وقـد كـان كـل الأمـر تصويب نبلة
فأصبح بعض الأمر تصويب مدفع[141]

فى البيت الأول أضاف الخلق إلى الماء ثم أضافه إلى الزناد فنتج من هذه الإضافة المقابلة بين اللين والشدة ، وفى البيت الثانى جاء بمبتدأين مختلفين (حز المدى) و (التقبيل) ووحد بين الخبرين (لكفه ، لكفك) فنتج من هذا الإسناد المقابلة بين الثواب والعقاب ، وفى الثالث وحد بين المضاف (تصويب) وخالف بين المضاف إليه (نبلة ، مدفع) فنتج من هذه الإضافة المقابلة بين الضعف والقوة .

البساطة والتركيب

نلحظ أن حافظا يجرى التقابل فى الأبيات ــ غالبا ــ بين مفردين ، وهو ما اعتبرناه بسيطا ، باعتباره مقابلا لتعدد المقابلات داخل البيت الواحد ، وهو ما اعتبرناه مركبا . وإجراء المقابلة فى هذين الشكلين لم يخضع لنسق دلالى معين يمكن رصده ، وإنما تأتى

أهمية كل منهما من حيث تكثيف الإيقاع المعنوى فى البيت أو تخفيفه ، كما يمتد أثر التركيب إلى بروز منبه فنى ، يتمثل فى إمكانية صيرورة التعدد إلى الوحدة . فنى قوله :

العلم فى البأساء مزنة رحمة
والجهل فى النعماء سوط عذاب[142]

نلحظ تركيب التقابل فى أربعة أزواج قد لا يكون بين مفرداتها أى التقاء ، ولكن بتركيبها على هذا النسق آل الأمر إلى وحدة فى المعنى بين فائدة العلم ومضرة الجهل . وفى قوله :

تأوى الظباء إليه وهى أوانس
وتحيد عنه الأسد وهى ضوارى[143]

ويئول التقابل الرباعى أيضا إلى المقارنة بين اللين والعنف .

وقد تتعدد اتجاهات التقابل المركَّب فى خطوط أفقية ورأسية لتبرز عنصراً دلاليا فريدا فى جوهره ، كما فى قوله عن مطران :

يبنى ويهدم فى الشعر القديم وفى الشعر الجديد فنعم الهادم البانى[144]

فالامتداد الرأسى يتمثل فى حركة البناء والهدم ، والامتداد الأفقى يتمثل فى اتصال القديم بالجديد ، ليكون الناتج تفرد مطران فى تجديده بين الشعراء والمجددين .

وقد يقتصر التركيب على شطر واحد ، فلا يقلل ذلك من أثر التكثيف فى الإيقاع المعنوى ، كما فى قوله لمحمد المويلحى :

فاشرع يراعك يا محمد إنه
نار اللئام وجنة الأحرار[145]

المحاور الدلالية للتقابل :

من تتبعنا للسياقات التى ورد فيها التقابل فى قصائد المديح نلحظ تعدد هذه السياقات وتشعبها حتى بلغت ستة وثلاثين سياقا يمكن تقسيمها إلى ثمانية محاور رئيسية :

١ ـ محور الظهور والخفاء :

وتبلغ نسبته من جملة التقابلات ٢٠ر٨٧ ٪ ، وهى تمثل أعلى النسب جميعا ، وينضوى تحت هذا المحور :

• سياق الموت والحياة :

عافوا المذلة فى الدنيا فعندهم
عز الحياة وعز الموت سيان[146]

وتكاد المقابلة هنا تُفرغ من مضمونها فى التضاد ، لتتحول إلى وحدة لاثنائية فيها ، يقف فيها أهل الشام من الموت والحياة موقفا واحدا ، يقبلونه أو يرفضونه ، تبعا لما تمليه عليهم طبيعتهم الأبية الكريمة .

• يليه سياق الظهور والخفاء :

لاذت بسدتك العلياء واعتصمت
وأخلصت لك فى سر وإعلان

ويئول التقابل هنا كسابقه إلى نوع من التوحد ، فى موقف الشعب من الخديو عباس الثانى ، بحيث أصبح التقابل مفرغا من دلالته فى التضاد أيضا .

• ثم الحركة والسكون :

سكن الظلام وبات قلبك يخفق
وسطا على جنبيك هم مقلق[147]

وفى هذا السياق يظل التمايز بارزا بين المتقابلين بحيث تؤدى المقابلة دورها الدلالى فى المفارقة والإثارة وخلخلة الانتظام الرتيب فى الحياة .

٢ ـ محور السهل والصعب :

وهو يلى المحور السابق من حيث نسبة وروده فى قصائد المديح حيث تبلغ نسبته ١٩ ٪ .

وينضوى تحت هذا المحور سياقات متعددة :

• البسط والضيق :

ما ثل ربك عرشا بات يحرسه
عدل ولا مدّ فى سلطان من غدرا[148]

• القوة والضعف :

سبحان من دان القضاء بأمره
ليد الضعيف من القوى الجانى[149]

• النجاح والفشل :

العجز أقعدنى وإن عزائمى
لولاكما فوق السماك تحلق[150]

• الحلو والمرّ :

فأنت بهم كالشمس بالبحر إنها
ترد الأجاج الملح عذبا فيرشف[151]

وغالبية التقابل فى هذا المحور تظل على تمايزها وبروز أوجه المفارقة فيها ، إلا فى السياق الأخيرحيث آلت المفارقة إلى التوحد ، على أساس صلاح الماء كله للشرب بالقوة أو بالفعل .

٣ ـ تقابل الأزمان :

ونسبته ١٤ر٣٥ ٪ وينضوى تحته عدة سياقات :

• الماضى والحاضر والمستقبل :

لك مصر ماضيها وحاضرها معا
ولك الغد المتحتّم المتحقق[152]

وقد يقتصر التقابل على الماضى والحاضر :

بالأمس كانت عليك الشمس ضاحية
واليوم فوق ذراك البدر قد سفرا[153]

أو على الحاضر والمستقبل :

هذى مناقبه فى عهد دولته
للشاهدين وللأعقاب أحكيها[١٥٤]

• القديم والجديد :

فعلى مؤيدك الجديد تحية
وعلى مؤيدك القديم سلام[١٥٥]

• الليل والنهار :

جاهدت فى تفصيله
ووصلت ليلك بالنهار[١٥٦]

• الأول والآخر :

اليمن أوله والسعد آخره
وبين ذلك صفو العيش لم يشب[١٥٧]

• الخلود والفناء :

وكاد يصبو إلى دنياكم(عمرُ)
ويرتضى بيع باقيه بفانيها[١٥٨]

وتتمثل أهمية التقابل فى هذا المحور فى امتداد الدلالة أفقيا ، باعتبار حركة الزمن الممتدة ، وإن كان هذا لم يمنع الشاعر من عكس حركة الزمن ومده إلى الوراء ، إذ كان الحاضر هو مركز الاهتمام وثقله ، كما فى قوله لمصطفى صادق الرافعى :

أراك ـ وأنت نبت اليوم ـ تمشى
بشعرك فوق هام الأولينا[١٥٩]

٤ ـ العظمة والحقارة :

ونسبته ١٣ ٪ وتتضمن عدة سياقات :

• الكفر والإيمان :

• كملت كمالا لوتناول كفره
لأصبح إيمانا به يتحنف[١٦٠]

• فقام بأمره الله حتى ترعرت
به دوحة الإسلام والشرك مجدب[١٦١]

وفى البيت الأول جاء الفعل (أصبح) بين المتقابلين ، فآلت الدلالة إلى الصيرورة والتحول من حالة إلى حالة ، أما فى الثانى فقد ظل التمايز بارزا بين المتقابلين ، بل إن إضافة الدوحة إلى الإسلام والإخبار عن الشرك (بمجدب) قد زاد المفارقة وضوحا .

• الضلال والهداية :

• إنى لأبصر فى أثناء بردته
نورا به تهتدى للحق ضلال

• فلا الحسابة فى حق يجاملها
ولا القرابة فى بطل يحابيها[١٦٢]

ويكاد يتداخل هذا السياق مع سابقه فى اتصالها بالقيم الدينية ، وإن كان الثانى أوسع فى مجال التحرك الدلالى فيما يتصل بشئون الحياة الدنيوية أحيانا .

• الرخيص والثمين :

• أنا كالمنجم تبر ولرى
فاطرحوا ترى وصونى ذهبى[١٦٣]

• حليته بدم زكى طاهر
فى حب مصر مصونه مبذول[١٦٤]

• العز والذل :

• وانبرى يصدع من أغلالها
باليراع الحر لا بالقضب[١٦٥]

• ما بال دنياه لما فاء وارفها
عليه قد أدبرت من غير إيذان[١٦٦]

٥ ـ تقابل الجهات :

ونسبته ٢ر١١ ٪ وامتدت مساحة هذا المحور إلى كل الأبعاد المكانية طولا وعرضا وعلوا وسفلا ، برغم قلة وروده نسبيا عند حافظ .

• الشرق والغرب :

متى أرى الشرق أدناه وأبعده
عن مطمع الغرب فيه غير وسنان[١٦٧]

• اليمين والشمال :

وتنقلت فى خائلها الخضر يمينا ويسرة وأماما[١٦٨]

• القريب والبعيد :

وعلى رجال الجيش من ماش به
أو راكب أو نازح أو دانى[١٦٩]

• الأعلى والأسفل :

وإن شئت عنا يا سماء فأقلعى
ويا ماءها فاكفف ويا أرض فابلعى[١٧٠]

• البر والبحر :

له من رءوس الشم فى البر مركب
ومن ثائر الأمواج فى البحر مركب[١٧١]

• الوعر والسهل :

ألح على أوعارهم وسهولهم
وحيا عبوس القفر حتى تبسما[١٧٢]

ويئول التقابل فى هذا المحور إلى التوحيد فى إفادته للعموم والشمول ، إلا إذا اتصل بالمقارنة بين الشرق والغرب فى مسائل السياسة ومظاهر الحضارة ، فيظل التمايز بارزا مؤديا دوره فى المفارقة .

تقابل الأجناس :

ونسبته ٤٧ر٧ ٪ . وبرغم تعدد سياقات هذا المحور فقد وردت لسياقاته أبيات مفردة ، لم يتكرر فيها الجنس إلا فى الجمع بين النثر والنظم حيث ورد ثمانى مرات .

• الرجل والمرأة :

فترى النساء مع الرجال سوافرا
لايتقين عوادى الأجفان[١٧٣]

• الإنس والجن :

لا يصبرون على ضيم يحاولـــــه
باغ من الإنس أو طاغٍ من الجان[١٧٤]

• الملاك والشيطان :

تسهبط الوحى نفسى من سماوتها
وينثنى ملكا فى الشعر شيطانى[١٧٥]

• العرب والعجم :

ويطربه فى يوم ذكراك أن مشت
إليك ملوك القول عُرْب وأعجم[١٧٦]

• الحضروالبوادى :

وأنت تعرف (عمراً) فى حواضرها
ولست تجهل (عمرا) فى بواديها[١٧٧]

• النثر والنظم :

فمشى النثر خاضعاً ومشى الشعـ
ـر وألقى إلى الخيال الزماما[١٧٨]

• اللفظ والمعنى :

لديها وفود اللفظ تنساق خلفها
وفود المعانى خشعا عند خشع[١٧٩]

٧ ـ تقابل العواطف :

ونسبته كسابقه ٧ر٤٧ ٪ وترد أنساقه فى أبيات مفردة إلا فى القليل . وهى :

• الحب والكره :

ومر كل معنى فارسى بطاعتى
وكل نفور منه أن يتوددا[١٨٠]

• الفرح والحزن :

ما ثغور الزهر فى أكمامها
ضاحكات من بكاء السحب[١٨١]

• الصفح والحقد :

كثير الأيادى ، حاضر الصفح ، منصف
كثير الأعادى ، غائب الحقد ، مسعف[١٨٢]

• الخوف والأمان :

شهر به بُعث الرجاء وأنشرت
أمم وبُدّل خوفها بأمان[١٨٣]

• العقل والعاطفة :

فوحى عقلى يقول : هذا
ووحى قلبى يقول : ذاكا[١٨٤]

وتتحرك الدلالة فى هذا المحور فى خطين متوازيين أولهما : خط التبادل كما فى نسق الحب والكره ، ونسق الخوف والأمان ؛ وخط التطابق كما فى نسق الفرح والحزن ونسق الصفح والحقد .

٨ ـ تقابل الأعداد :

ونسبته ٦ر٥٤ ٪ وله نسقان :

• القلة والكثرة :

الشبر فى عرف السياسة فرسخ
واليوم فى فلك السياسة جيل[١٨٥]

• الجمع والتفرق :

واذكر لنا عهد الذين بنأيهم
جمعوا عليك همومهم وتفرقوا[١٨٦]

ويظل التقابل بارزا فى هذا المحور من خلال التجسيد المادى العددى بين المتقابلين . ويجب ملاحظة أن التقسيم المحورى الذى رصدناه من خلال أنساق التقابل ليس جامعا مانعا ، فمن الممكن تحريك أحد الأنساق من محور إلى آخر تبعا للدلالة المفادة من النسق ، وتبعا للعلاقة التركيبية بين مفردات التقابل وغيرها من المفردات السابقة عليها أو اللاحقة لها . المهم أن علاقة التوتر ، والجذب ، والتنافر ، تظل مسيطرة على هذا المنبه الأسلوبى اللافت .

لقد كانت هذه المحاولة فى تتبع أنماط التكرار ـ فى قصائد المديح والتهانى عند حافظ ـ بمثابة استكشاف لإمكاناته التعبيرية تلك التى استخدمها بشكل لافت ، يتيح للمنهج الأسلوبى إمكان التوصيف الشكلى ، مع ربط هذا التوصيف بالبنية الحقيقة للعمل الأدبى ، وربطه بشعرية الأداء ، ذلك أن الفرق بين الشعر والنثر إنما يئول حقيقة إلى الناحية اللغوية الشكلية مع ربطها بالهيكل الخاص الذى يصنعه الشاعر من الربط بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات بعضها ببعض من جهة أخرى .

ولا شك أن التكرار النمطى كان وسيلة فنية أعانت كثيرا على خلق العلاقات المتعددة داخل البيت ، دون أن تتخطى ذلك إلى بناء القصيدة كلها،مما جعلها وسيلة جزئية . وحافظ فى ذلك لم يخرج عن المنهج التقليدى للقصيدة العربية . وإن كان ذلك يعطى مؤشرا على معرفة دقيقة بإمكانات اللغة وكيفية استخدامها ، واستيعابا لكثير من مظاهر المرونة فى الاستعمال .

كما تميز التكرار النمطى ـ عنده ـ بالتوازن بين الإخبار والإيحاء ، تبعا للسياق الذى يرد فيه ، فكان يقرر أحيانا ويؤثر فى أغلب الأحيان ، فحقق الأسلوب التكرارى غاية الإفهام وغاية التأثير . ولا نستطيع القول إن حافظا قد وجه جهدا خاصا إلى إثراء الرصيد الدلالى للغة بالتحديد أو التوسيع فى دائرته ، بل يبدو أنه كان حريصا على أن يظل استعماله للوسائل التعبيرية من خلال المفردات محتفظا بنمطه القديم ، وأن تظل للمفردات ذاتها دلالاتها القديمة دون تحريك لهذه الدلالة إلا فى النادر القليل .

ولا شك أن الدراسة بعد ذلك تظل فى حاجة إلى استكمال ، يتتبع النمط التكرارى فى بقية الديوان ، لكى تكتمل الصورة الموسعة لطبيعته الفنية والجمالية .

الهوامش :

(١) وحى القلم ـ مصطفى صادق الرافعى ـ ضبط محمد سعيد العريان ـ مطبعة الاستقامة بالقاهرة ط١ جـ٣ : ٣٣١ ، ٣٣٩ .
(٢) المثل السائر ـ ابن الأثير ـ ت د . أحمد الحوف ، د . بدوى طبانة ـ نهضة مصر : ١ / ٣٣٨
(٣) انظر : امرؤ القيس حياته وشعره ـ دار كرم بدمشق للطباعة والنشر .
(٤) ديوان حافظ ـ ضبط أحمد أمين وآخرين ـ دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٧ : ١ / ٥ .
(٥) السابق : ٢٣
(٦) السابق : ١٠
(٧) السابق : ١٤
(٨) السابق : ٣٩
(٩) السابق : ٣٨
(١٠) السابق : ٣
(١١) السابق : ٣٣
(١٢) السابق : ٢٦
(١٣) السابق : ٢٢
(١٤) السابق : ١٦
(١٥) السابق : ٥
(١٦) السابق : ٧
(١٧) السابق : ١ / ٣٢
(١٨) السابق : ٥٠
(١٩) السابق : ٨
(٢٠) السابق : ١٢
(٢١) السابق : ٤٤
(٢٢) السابق : ٤٠
(٢٣) السابق : ١٤
(٢٤) السابق : ١ / ٣٢
(٢٥) السابق : ١٧
(٢٦) السابق : ٩
(٢٧) السابق : ٢٣ والبيت عن الإمام محمد عبده
(٢٨) السابق : ١٦
(٢٩) السابق : ١١١
(٣٠) السابق : ١٩
(٣١) السابق : ٢٩
(٣٢) السابق : ٦
(٣٣) السابق : ٨ يريد نفسه متقلدا سيفه .
(٣٤) السابق : ٣٧
(٣٥) السابق : ٢٢
(٣٦) السابق : ١ / ٢٢
(٣٧) السابق : ١٢٧
(٣٨) السابق : ٣٣
(٣٩) السابق : ١٥٥
(٤٠) السابق : ١٥٣
(٤١) السابق : ٢٦
(٤٢) خصائص الأسلوب فى الشوقيات ـ محمد الهادى الطرابلسى ـ منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ : ٧٣ ، ٧٤
(٤٣) Principes De Linguistique Appliquée, Enrico Arcaini, Payot Paris. p. 95
(٤٤) ديوان حافظ : ١ / ١٣٦
(٤٥) السابق : ٥١
(٤٦) السابق : ١٣٨
(٤٧) السابق : ٤٣
(٤٨) السابق : ١٣٧
(٤٩) السابق : ٢٣
(٥٠) السابق : ١٤١
(٥١) السابق : ٧٨
(٥٢) السابق : ١ / ٦٨
(٥٣) السابق : ١٥٦
(٥٤) السابق : ٤١
(٥٥) السابق : ٢٣
(٥٦) السابق : ٩
(٥٧) السابق : ١٥
(٥٨) السابق : ١٠٩
(٥٩) السابق : ١ / ٨
(٦٠) السابق : ١٤
(٦١) السابق : ٩٨
(٦٢) السابق : ١٩
(٦٣) السابق : ٤٠
(٦٤) السابق : ٦٣
(٦٥) السابق : ١٥٦
(٦٦) السابق : ١٤٤
(٦٧) السابق : ٤٨
(٦٨) السابق : ١٣٧
(٦٩) السابق : ٢٤
(٧٠) السابق : ٧٢
(٧١) السابق : ١ / ٢٣
(٧٢) السابق : ٦٨
(٧٣) السابق : ٦١
(٧٤) نهاية الإيجاز ـ الآداب والمؤيد بمصر ١٣١٧ هـ ـ ١١٣
(٧٥) السابق : ١١٣
(٧٦) ديوان حافظ : ٤٦
(٧٧) السابق : ٤٦
(٧٨) السابق : ٦٤
(٧٩) السابق : ١٢٩
(٨٠) السابق : ١٢٩
(٨١) السابق : ١٠٢
(٨٢) السابق : ١٣٩
(٨٣) السابق : ٦١
(٨٤) السابق : ١٠٧
(٨٥) السابق : ٦٠
(٨٦) السابق : ١٥٨
(٨٧) السابق : ٧٣
(٨٨) السابق : ١١٢
(٨٩) السابق : ٩١
(٩٠) السابق : ٢١
(٩١) السابق : ١٨
(٩٢) السابق : ٤٢
(٩٣) انظر المثل السائر : ١ / ٣٦١ ، ٣٧٧ ، الطراز للعلوى ٣ / ٩٧
(٩٤) ديوان حافظ : ١٤
(٩٥) السابق : ٢٢
(٩٦) السابق : ٢٣
(٩٧) السابق : ١٤
(٩٨) السابق : ١١٨
(٩٩) السابق : ١١١
(١٠٠) السابق : ١٢٠
(١٠١) نقد الشعر : ١٤١
(١٠٢) الطراز : ٢ / ٣٧٧

(١٠٣) خصائص الأسلوب فى الشوقيات : ٩٦
(١٠٤) ديوان حافظ ٤٠
(١٠٥) السابق : ٩٤
(١٠٦) السابق : ٤٠
(١٠٧) السابق : ١٤
(١٠٨) السابق : ١٥٢
(١٠٩) السابق : ٤١
(١١٠) السابق : ٣٥
(١١١) السابق : ٨٩
(١١٢) السابق : ٧٤
(١١٣) السابق : ٣٥
(١١٤) السابق : ٣٥
(١١٥) السابق : ٣٠
(١١٦) السابق : ٦٩
(١١٧) السابق : ٩٥
(١١٨) السابق : ١١٦
(١١٩) السابق : ٨٤
(١٢٠) السابق : ١٠٧
(١٢١) السابق : ١٩
(١٢٢) السابق : ١١٤
(١٢٣) السابق : ١٠٥
(١٢٤) السابق : ١٣٦
(١٢٥) السابق : ١١٦
(١٢٦) فصول فى فقة العربية ـ د. رمضان عبد التواب ـ الخانجى ط٢ : ٣٣٦
(١٢٧) ديوان حافظ : ٢٣
(١٢٨) السابق : ٥٩
(١٢٩) السابق : ٦٣
(١٣٠) السابق : ٩٤
(١٣١) السابق : ٧٤
(١٣٢) السابق : ٥٨
(١٣٣) السابق : ١٤٦
(١٣٤) السابق : ٤٧
(١٣٥) السابق : ٤٦
(١٣٦) السابق : ٣٤
(١٣٧) السابق : ١٥٢
(١٣٨) المثل السائر : ٣ / ١٤٩
(١٣٩) ديوان حافظ : ١٥١
(١٤٠) السابق : ١١٣
(١٤١) السابق : ١٣٠
(١٤٢) السابق : ١٥٧
(١٤٣) السابق : ١٥٠
(١٤٤) السابق : ١٣٦
(١٤٥) السابق : ١٥٢
(١٤٦) السابق : ١٣٧
(١٤٧) السابق : ٤٠
(١٤٨) السابق : ١٩
(١٤٩) السابق : ٤٧
(١٥٠) السابق : ٤٣
(١٥١) السابق : ٢٢
(١٥٢) السابق : ٤٣
(١٥٣) السابق : ١٨
(١٥٤) السابق : ٩٧
(١٥٥) السابق : ١٥٠
(١٥٦) السابق : ١١٥
(١٥٧) السابق : ١٤
(١٥٨) السابق : ٩٢
(١٥٩) السابق : ١٤٩
(١٦٠) السابق : ٢٣
(١٦١) السابق : ١٦
(١٦٢) السابق : ٨٤
(١٦٣) السابق : ٤٠
(١٦٤) السابق : ١١٣
(١٦٥) السابق : ٤٠
(١٦٦) السابق : ١٣٩
(١٦٧) السابق : ١٣٨
(١٦٨) السابق : ٥٩
(١٦٩) السابق : ٤٩
(١٧٠) السابق : ١٢٧
(١٧١) السابق : ١٧
(١٧٢) السابق : ٥٤
(١٧٣) السابق : ٤٧
(١٧٤) السابق : ١٣٧
(١٧٥) السابق : ١٣٥
(١٧٦) السابق : ٧٢
(١٧٧) السابق : ٨٧
(١٧٨) السابق : ٦٢
(١٧٩) السابق : ١٢٠
(١٨٠) السابق : ١٠
(١٨١) السابق : ٣٨
(١٨٢) السابق : ٢٢
(١٨٣) السابق : ٤٨
(١٨٤) السابق : ١٣٣
(١٨٥) السابق : ١١٢
(١٨٦) السابق : ٤١

ملاحظات على

بناء الجملة في ديوان حافظ إبراهيم

علي هنداوي

تطمح هذه الملاحظات إلى إلقاء الضوء على أحد قطاعات الجملة الخبرية ، وهو الجملة الاسمية مثبتة ومنفية ومؤكدة ، وذلك من خلال تحليل الأنماط المختلفة لكل نوع منها ، والأشكال الكثيرة التي تندرج تحت كل نمط من هذه الأنماط . وقد عزّز البحث ـ الذي يتخذ المنهج الوصفي وسيلته ـ بدراسة إحصائية استهدفت إيضاح نسب ورود كل نوع من أنواع الجملة الاسمية ، ونسب ورود كل نمط داخل نوعه ، وكلّ شكل في نمطه ، وذلك لمعرفة أي الأنماط والأشكال أكثر شيوعا واستخداما لدى الشاعر ، وأيّها أقل شيوعا ، وأشدّ ندرةً بالمقارنة بسواه .

وسعيا إلى قدر أكبر من الوضوح والفائدة ، تمت مقارنة نتائج الدراسة الإحصائية تلك بنتائج دراسة مناظرة في المفضليات والأصمعيات ، وقد أوضحت تلك المقارنة تقارب نسب ورود بعض أشكال الجمل الاسمية في كل من ديوان حافظ إبراهيم ومجموعتي الشعر القديم ، على حين تفاوتت بدرجة كبيرة نِسب ورود أنماط وأشكال أخرى ، بل كشفت المقارنة عن اختفاء بعض الأنماط أو الأشكال في أحدهما دون الآخر .

وقد عرضت تراكيب الجمل الاسمية المختلفة التي استخدمها الشاعر على الأحكام التي تضمها أهم كتب النحو لكشف ما ندّ فيها من اختلاف ، وما تصرف فيه الشاعر خلافاً للقياس . وأخيرا ثمّ عرض لقضية دلالات التراكيب التي استخدمها الشاعر حافظ إبراهيم ، وفيه محاولة للإفادة مما عرض له البلاغيون في هذا الصدد قدر الطاقة .

وأود ـ قبل الخوض في هذه الملاحظات ـ أن أشير إلى بعض الملاحظات العامة التي أظنها مفيدة فيما نحن بصدده من إحياء للحديث عن الشاعر حافظ إبراهيم :

كان حافظ إبراهيم محبا للشعراء العباسيين ، وكان أحبهم إليه

أبو نواس والبحترى وأبو تمام ، وهو يقول عن هؤلاء :

«أحب أبا نواس لأنه أطبعهم إذا أفاق،ثم يليه فى المكانة البحترى فإن ديباجته كالفضة ، أما أبو تمام فهو شاعر العظام ، ولست أحب المتنبى ، ولكنى أحترمه لأن لبيانه آثار العقل والحكمة ، فأنا أقف إجلالاً له وأقرؤه وأفكر فيه ، ولكننى لا أغنى أشعاره ، ولا أرقص لمعانيه ، أما البحترى فأكاد آخذه بالحضن » .

ويقول حافظ عن نفسه :

«إننى أميت المعنى إذا لم يتفق لى لفظ رائع » .

ويشير إلى عوامل الإجادة فى شعره فيقول :

«أن أكون فى حالة من الشجن تجاوز الحزن ، أو أكون مضطرا عجلاً ، أو أكون فى أرق . أما الصفاء والأنس والفرح والسير فى الرياض وعند الماء والشجر ، فتحدث فى نفسى حالات لا تواتينى على النظم ، فأنا لا أجيد القصائد فى التهانى نفسها إلا وأنا حزين . وأنا أؤمن بأن لكل شاعر شيطاناً ، لأنى أكاد أسمعه يهمس فى أذنى بالمعنى ، وأحيانا يضرب ، فيغلق على وأنا أقيد همساته ببيت أكتبه فى القهوة ، وآخر أكتبه فى القطار ، وآخر وأنا أحادث الأصحاب » .

ويشير بعض الباحثين[1] إلى أن «حافظاً» لم يكن يعتبر الشعر فنا يدرس ويتلقى على أساتذة على العكس من أحمد شوقى ، وكل ما فعله أنه كان يقفو أثر البارودى فى فحولة العبارة وإشراق الديباجة .

أما ثقافته فإنها «تكاد تكون عربية خالصة ، تعتمد أكثر ما تعتمد على كتب الأدب واللغة والأخبار ، وقد اختزن فى حافظته منها قدراً ضخما ، ووقف على بعض المعارف العربية الأخرى كالفلسفة والتاريخ والمذاهب الفكرية ، ولكنه لم يكن يتعمقها ، ولهذا كان أخص ما يمتاز به شعره أنه كان ذا مسحة عربية صريحة»[2] .

ولعل من أهم مصادر ثقافة حافظ المجالس التى كان يرتادها ويلتى فيها أعلام الأدب والصحافة والسياسة فى عصره .

وينفى عبد الحميد سند الجندى ما قيل عن إتقان حافظ اللغة الفرنسية بقوله : «فلوكانت درايته بالفرنسية طيبة ، لنضحت على شعره ، ولظهر فيه أثر الثقافة الغربية كما نرى فى شعر شوقى ، ولكنك تجد مسحة عربية خالصة فى ديباجته ، وفى جوه ، وفى معانيه وأغلب الظن أنه لم يكن يحسنها»[3] .

أما إنتاج حافظ إبراهيم الشعرى ، فأغلب الظن أن قدراً غير يسير منه قد ضاع أو أُخفى عمداً ، ويمكن أن يساق بين يدى هذا الزعم بعض ما ورد مؤيداً فى سيرة الشاعر :

• من ذلك أن حافظ إبراهيم ـ كما يذكر أحمد أمين فى مقدمة الطبعة الأولى للديوان ـ كان «غير حريص على تدوين شعره ، فيكتبه فى ورقة حيثما اتفق ، ويلقيها أيضاً حيثما اتفق ، فضاع كثير منه ، ولولا فضل الصحف والمجلات فى نشره والاحتفاظ به ، لما بقى من شعره إلا القليل»[4] .

• ومن ذلك أن ضرورة الحياة ألجأته فى كثير من الأحيان إلى الصمت ، أو إلى إخفاء ما ينظم ، حرصاً على وظيفته ، أو خوفا من السجن ؛ يقول أحمد أمين «ومن ثمَّ كانت هذه الفترة فى حياته ـ وما أطولها ـ فترة نضوب فى شعره ... ، ولعل أيام بؤسه الأولى روعته وأفزعته حتى قامت شبحا دائما أمام عينيه ، تنذره بالويل والثبور وعظائم الأمور ، إن هو أصيب فى منصبه أو مُس فى مرتبه» .

«ولعل ذلك الخوف لازمه بعد خروجه من وظيفته بإحالته إلى المعاش ، إذ ألف حب الأمن واعتاده ، وعقد عليه ، حتى لقد أنشدنى قبيل وفاته قصيدته التى مطلعها :

قد مر عام يا سعاد وعام
وابن الكنانة فى حماه يُضام

وكانت نحو مائتى بيت يصف فيها وزارة إسماعيل صدقى باشا ،فأشرت عليه ـ والكلام لأحمد أمين ـ أن ينشر بعضها ، أو يكتبها ، أو يمليها ، أو يحتفظ بها بأى شكل من الأشكال ، فقال : «إنى أخاف السجن ولست أحتمله» .

• ومن ذلك أخيراً أنه على الرغم مما كان يعرف عن حافظ إبراهيم ، من الظَّرف وحب النوادر والفكاهة ، فإن هذه النوادر تقل فى شعره ؛ ويعلل أحمد أمين ذلك بعدة أسباب ، منها «أن الناس كانوا ينظرون إلى هذه النوادر ، كأنها من الأدب الشعبى الذى لا يصح أن يرقى إلى الأدب الأرستقراطى ، ولذلك قلّ أن يدخلوا ـ حتى الآن ـ فكاهتهم ونوادرهم فى الأدب ، كما احتقروا القصة ، واحتقروا ألف ليلة وليلة ، وقصة عنترة ونحوها ، ولم يعرها الأدباء الراقون اهتماما إلا فى الأيام الأخيرة ، فكان حافظ إذا قال شعراً فى فكاهة أو مزح عده من سَقَط متاعه ، ولم ينظر إليه عندما يتخير شعره للنشر أو التدوين»[5] .

وتثير الدراسة اللغوية لعمل شعرى وتعريضه لنوع من الأحكام يحمل فى طياته شيئاً من التصويب أو التخطئة ، تثير هذه الدراسة فى الأذهان ما شهدته البيئة العربية من خلاف بين النحاة والشعراء ، حول بعض ما عده النحاة ترخصا فى الإعراب أو التصريف فى استخدامات الشعراء .

أما الآن فإن الصراع يقف فى ساحته النقاد وعلماء اللغة كل فى جانب ؛ فكثير من النقاد ينكرون الدور الذى يمكن أن تسهم به المناهج الحديثة فى علم اللغة فى تفسير الأعمال الأدبية ، ويعدون ذلك تدخلاً لا مبرر له فى عملهم .

«وعلى أية حال فإن من الواضح الآن، أن الصراع بين الناقد واللغوى هو فى الغالب نتيجة لسوء الفهم، فالناقد يتجاهل استنباطات اللغوى، واللغوى يتجاهل الملاحظات الشعورية التى يدلى بها الناقد، فاللغوى مشغوف بإبراز ما فى مقولات الناقد من الغموض والتعميم، إلى درجة تجعلها غير ذات أهمية تذكر، والناقد يفترض أن التحليل اللغوى الجامد لنص من النصوص يدمره أو يفسد جماله بصورة بالغة»[٦].

والذى ينتصر لعلماء اللغة ودعواهم، يحتج بأن اللغة هى مادة الأدب وحامله، مما يترتب عليه ـ فى رأيه ـ أن يكون للغوى الحق فى إصدار الأحكام الأدبية، ويمكن كذلك القول باطمئنان إن النصوص الأدبية مقولات لغوية ذات دلالات خاصة تتكون من الأبنية اللغوية المتاحة وتقدم من خلالها. ومادام اللغوى يلتزم بالتصرف فى إطار نظامه ـ أى دراسة وتحليل بنية اللغة وما يتصل بها من نظم فرعية، مادام يفعل ذلك، فإنه يصبح من السهولة بمكان أن نخطو إلى نقطة تتمسك عندها بأن اللغوى، فى تعامله مع المقولات الأدبية ـ إنما يتعامل فى الوقت نفسه مع ظواهر تلائم هذا النظام وتنتمى إليه، وعلى ذلك فإنه ـ أى اللغوى ـ يجد ما يؤيد تدخله فى تحليل النصوص الأدبية.

ويفترض هذا الفريق ـ بادئ ذى بدء ـ أن الأدب لغة، ومن ثم فإنه خاضع بطبيعته للتحليل اللغوى، الذى يمكن أن يضيف إلى وصف النصوص الأدبية.

ولعل الرأى الأجدر بالقبول فى هذا الصدد، هو القائل بأن الصعوبة هنا ناشئة عن القصور فى فهم دورى كل من اللغوى والناقد، وأن نظام علم اللغة لن يحل على الإطلاق محل النقد الأدبى، أو يغير بشكل حاد من أساس مقولاته، حتى يصبح شكلاً نافعاً ذا معنى من أشكال المعرفة الإنسانية، فالسمة الغالبة والأساسية للدراسات اللغوية الحديثة أنها تسعى لأن تكون «علما» منضبطاً والسمة الأساسية للأدب أنه يعنى بالقيم، وهذه ليس من اليسير «تطويعها» للمنهج العلمى.[٧]

وفى مقام الانتصار لعلم اللغة ومناهجه، هناك من يؤكد دور عناصر التحليل اللغوى ومصطلحاته، باعتبارها عمدا أساسية للدراسة الأسلوبية؛ فوصف جملة من الجمل بأنها مركبة أو معقدة Complex يمكن عده حكماً أسلوبيا، كما أن اصطلاح «معقد» من المفردات التقليدية للأسلوبية؛ كذلك ينتمى وصف جملة من الجمل بأنها شاذة أو غير صحيحة نحويا Ungrammatical، أو بأنها غير مقبولة Unacceptable، ينتمى مثل هذين الضربين من الوصف إلى الاصطلاحات التقليدية للأسلوبية.

وإذا سلمنا بأن معظم الأدباء ـ إن لم يكن جميعهم ـ يعمدون إلى ضرب من اختيار بنى معينة تشيع فى أثناء أعمالهم، فإنه يمكننا التسليم كذلك بأن فى مكنة الأديب إحداث تنويع فى هذه البنى، يتبعه تنويع فى الأسلوب، وغالبا ما ينشأ التأثير الأسلوبى Stylistic effect عن تحوير طفيف فى البنية التركيبية[٨]

فالتكامل بين دورى الناقد وعالم اللغة ضرورى وطبعى، ولا مجال للقول بأن أحدهما يغنى عن صاحبه أو يغزو حِمىً له حراما.

الدراسة النحوية

الجملة الاسمية ـ موضوع الدراسة ـ هى التى يتقدم فيها الاسم، ويخبر عنه باسم مفرد أو بفعل، أو بجملة اسمية، أو بشبه جملة، وذلك هو رأى البصريين، أما نحاة الكوفة فقد جوزوا إعراب الاسم المتقدم على الفعل فاعلاً مقدما[٩].

وقد اقتضت طبيعة الدراسة تقسيم الجملة على نحوين:

الأول: تقسيم بحسب المعانى العامة، وهى الإثبات والنفى والتوكيد؛ وقد انقسمت الجملة الاسمية المثبتة انقساما داخليا إلى كل من البسيطة، وهى التى لم يسبقها فعل أو حرف من النواسخ، والجملة المنسوخة، وهى التى سبقها أحد الأفعال أو الحروف الناسخة.

الثانى: تقسيم داخلى تفصيلى لكل من الأنواع الثلاثة، يتضمن الأنماط الرئيسية التى يشملها كل نوع، والأشكال التى تندرج تحت كل نمط.

وباستعراض الأنماط والأشكال التفصيلية ـ التى تمثل تجريداً لاستخدامات الشاعر ـ يمكن أن نلاحظ ما يلى:

أولا: الجملة المثبتة

تركيب يشمل مجموعة من الأنماط، يندرج تحت كل منها عدد من الأشكال، تتنوع بحسب ما يعرض لكل من طرفى الإسناد فيها من تقديم أو تأخير أو تخصيص أو تعريف أو تنكير.

وقد لوحظ ـ من خلال الإحصاء ـ أن أكثرها وروداً هو الشكل الثانى الذى أخبر فيه عن المبتدأ المعرفة بنكرة، ويتفق ذلك مع ما نص عليه بعض النحاة من أن ذلك هو الأصل، كما أن نسبة وروده فى ديوان حافظ تكاد تساوى نسبة وروده فى كل من المفضليات والأصمعيات

أمثلة:

تبسم المصطفى فى قبره جذلا
لما سَمَوْت إليها وهى مِعْطالُ
(١ / ٦ / ٣)

وأشكالها شتى فهذا منظم
وذلك منثور وذاك مقبَّبُ
(١ / ١٧ / ١١)

ويأتى الابتداء بالنكرة فى ديوان حافظ فى المرتبة الثالثة من حيث نسبة الورود فى باب الجملة المثبتة البسيطة، بعد كل من الابتداء بالمعرف، وحذف المبتدأ، ويمثل المبتدأ النكرة الذى تقدم عليه شبه

جملة أكبر نسْبة ورود بالنسبة لأشكال هذا النمط .

أمثلة :

يـا هماما في الزمان لـه
همةٌ دقّتْ عن الفِطنِ
(١ / ٣ / ٧)

وفى حديث فتى غسان موعظة
لكل ذى نعرة يأبى تناسيها
(١ / ٨٢ / ٩)

وثم شكلان من أشكال الابتداء بالنكرة فى المفضليات والأصمعيات لم يرد أى منهما فى ديوان حافظ وتجريدهما :

١ ـ لولا + مبتدأ نكرة + خبر .
٢ ـ واو رُبَّ + مبتدأ نكرة + خبر جملة .

ويمكن القول إن الأشكال التى تحقق فيها نمط الابتداء بالنكرة فى ديوان حافظ إبراهيم لم تستغرق إلا حالات محدودة من تلك التى صرح النحاة فيها بجواز الابتداء بالنكرة ، فضلاً عن أن أغلبها استغرقه شكل الابتداء بالنكرة المسبوقة بمختص (ظرف أو جار ومجرور) .

ويمثل حذف المبتدأ المرتبة الثانية من حيث نسبة الورود التى استغرق معظمها الحذف الجائز ؛ ومن أمثلة ذلك :

نفوس لها بين الجنوب منازل
بناها التقى واختارها الحب معبدا
(١ / ٧ / ٥)

أيموت (سَعْدٌ) قبل أن نحيا به ؟
خطب على أبناء مصر جليلُ
(١ / ١١ / ٣)

أما الحذف الواجب للمبتدأ فى ديوان حافظ فقد اتخذ صورة المصدر النائب عن فعله ، ومن أمثلته :

صراعٌ وعَدْوٌ بعيد المدى
ووثبٌ يكاد ينال السُّهَا
(١ / ٢٢٦ / ٦)

أنجاةٌ من القطار ، من الجسـ
ـر من النهر ، جل رب الأنام
(١ / ٢٨٦ / ٣)

وتبقى مسألة تقديم الخبر وتأخيره ، وحالات الوجوب والجواز فى كلٍّ ، وهنا نشير إلى أمرين :

الأول : أن تقسيم الجملة الاسمية إلى مثبتة ومؤكدة اقتضى إدخال بعض مسائلها ، من حيث تقديم أحد ركنيها على الآخر أو تأخيره ، فى الأبواب التى تناسب معانيها ، وذلك مثل المبتدأ أو الخبر الواقعيْن فى أسلوب قصر أو حصر ، فهذان يبحثان فى باب الجملة المؤكدة ، ومثلها المبتدأ والخبر الواقع بينهما ضمير الفصل .

الثانى : أن بعض مسائل التقديم والتأخير تمت دراستها فى باب الجملة المثبتة ولكن ضمن أنماط أخرى ، فالخبر الواجب تقديمه على المبتدأ النكرة ، والخبر الواجب تأخيره عن المبتدأ إذا كان نكرة تدل على دعاء ، قد نحتا ضمن نمط الابتداء بالنكرة .

وقد حقق نمط تأخير الخبر وجوبا أقل نسبة ورود فى ديوان حافظ إبراهيم ، بالمقارنة بغيره من أنماط الجملة المثبتة البسيطة ، فى حين خلت منه المفضليات والأصمعيات ، أما تقديم الخبر فقد جاء فى المرتبة الرابعة فى ديوان حافظ ، وغلبت عليه تراكيب التقديم الجائز ، مثل مجيئه ـ أى الخبر ـ شبه جملة والمبتدأ معرفا ، أو مجيئه نكرة والمبتدأ معرفاً ؛ وزادت نسبة وروده فى المفضليات والأصمعيات عنها فى ديوان حافظ زيادة يسيرة .

أمثلة :

إن مَجدِى فى الأولياتِ عريقٌ
مَن له مثل أولياتى ومجدى
(٢ / ٩١ / ٦)

أين الشباب الذى أودعت نصرته
أين الخِلال ـ رعاك الله ـ والشيم
(٢ / ١٦٣ / ٨)

فمن أنا بين ملوك الكلام
ومن أنا بين كِرامِ الحسب
(١ / ١٧٦ / ٢)

* * *

أما الجملة المثبتة المنسوخة ، فنكتفى منها بما نسخته «كان» ، ويلاحظ بشأنها ما يلى :

أولاً : لم يرد اسم كان بلفظى الماضى والمضارع نكرة فى ديوان حافظ ، فى حين ورد نكرة فى المفضليات والأصمعيات متخذاً ثلاثة أشكال .

ثانيا : لم يرد فى ديوان حافظ تراكيب تقدم فيها اسم كان عليها إلا شبه جملة فى حين تقدم ـ وهو اسم ـ فى المفضليات والأصمعيات .

ثالثا : لم يرد فى ديوان حافظ تراكيب حذفت فيها كان، مع أحد معموليها أوكليهما ، فى حين ورد حذف كان مع اسمها فى المفضليات والأصمعيات .

رابعا : يدل التركيب : كان + اسم (مذكور أو محذوف) + خبر جملة فعلية ذات فعل مضارع ، على ما يمكن أن يطلق عليه «الماضى المستمر» .

أمثلة :

قد كان حِلم رسول الله يؤنسها
فجاء بطش (أبى حفص) يُخَشِّيها
(١ / ٩٥ / ٩)

قد كان يحميها كما
تحمى مجاثمها العُقابُ
(١ / ٣٠٥ / ٤)

كنت تعطى لهالك اليوم تُعطى
أين بانيك ؟ أين رب المكان ؟

خامساً : يدل على ما يمكن تسميته «الماضى البعيد» كل من التراكيب :

(أ) كان + اسم + خبر جملة فعلية ذات فعل ماض مسبوق أو غير مسبوق بقد .

(ب) كان + اسم (ضمير الشأن) + خبر جملة فعلية ذات فعل ماض .

أمثلة :

وقد كنا جعلناها زماما
فوا لهفى إذا قُطِع الزمام
(٢ / ٥٧ / ٨)

دمعة من دموع عهد الشبابِ
كنت خبأتها ليوم المصاب
(٢ / ٢٣٨ / ٤)

وقيل خالفت يا (فاروق) صاحبنا
فيه وقد كان أعطى القوس باريها
(١ / ٨٦ / ٦)

* * *

ثانياً : الجملة المنفية

تحقق هذا النوع فى ديوان حافظ من خلال أربعة أنماط ، كان أكثرها وروداً الجملة المنفية بـ «ليس» ، ويليه المنفية بـ «لا» ، ثم المنفية بـ «ما» ، ثم المنفية بـ «لات» . وتفرد الديوان بثلاثة أشكال للجملة المنفية بـ «ليس» هى :

١ ـ ليس + خبر شبه جملة مقدم + اسم مصدر مؤول :

أهلا بمولاى الرئيس وليس من
شرف الرئاسة أن أراك وكيلا
(١ / ١٧٢ / ١)

شمتوا كلهم وليس من الهمـ
ـة أن يشمت الورى فى طريد
(٢ / ٤٣ / ٥)

وقلت لهم للشيخ فينا مشيئة
فليس لنا من دهرنا ـ ما تنازل
(٢ / ١٢٥ / ٧)

٢ ـ ليس + اسم (ضمير الشأن محذوف) + خبر جملة فعليّة :

خالدَ الآثار لا تخش البلى
ليس يبلى من له ذكر خلدَ
(٢ / ١٩٨ / ٢)

وأرصدوا لى رقيبا ليس يخطئه
هجس الفؤاد إذا حاولتُ ذكراك
(٢ / ٢٥١ / ٤)

٣ ـ ليس + اسمِ (محذوف) + خبر جملة فعلية :

وليهنِ البدوىّ أن صديقه
عن وده المعهود ليس يحول
(١ / ٧٦ / ٨)

فى طىٍّ شدته أسرار مرحمة
للعالمين ولكن ليس يفشيها
(١ / ٩٤ / ٩)

أما استخدام «لا» فقد تعددت أشكاله بتعدد أحوال «لا» نفسها ، وكان أكثر أحوالها وروداً فى ديوان حافظ عاملة عمل ليس ؛ ولم يختلف الأمر كثيراً فى شأن «ما» ؛ فقد عملت عمل ليس فى بعض التراكيب وأهملت فى تراكيب أخرى ، وكان أكثر أشكالها وروداً فى الديوان ذلك الذى تقدم فيه الخبر وهو شبه جملة وتأخر الاسم .

أما «لات» فإن نمطها قد تحقق من خلال شكل واحد ، هو المنصوص عليه فى كتب النحاة محذوف الاسم وخبره لفظ «حين» .

قال الرئيس لها لقول بعده
باع تطول ولا لمدح رونق
(١ / ٤٢ / ٨)

قل للفقير إذا سألت فلا تخف
ردًا لها فى الساحتين بخيل
(١ / ٧٥ / ٧)

ليت شِعرى هل لنا بعد النوى
من سبيل للّقا أم لات حينْ
(١ / ٢٤٥ / ٧)

لا خِلٌ بعدك مؤنس
نفسى ولا قلب رحيم
(١ / ١٧٤ / ١٢)

طبنا ذلك المكان خلاء
لا رقيبا يخشى ولا نماما
(١ / ٦ / ٤)

لا أنت تقصر لى ولا أنا مُقْصر
أتعبتنى وتعبت ، هل من يحكمُ ؟

• • •

ثالثاً : الجملة المؤكدة

وأكثر أنماطها وروداً هو الجمل المؤكدة بالأداة «إنَّ» ثم «أنَّ» بنفس الترتيب وبنسبتين متقاربتين ، ويلى هذا النمط ما لحقت اللام فيه خبر «إنَّ» .

وانفرد ديوان حافظ بالنمط الذى أكدت فيه الجملة الاسمية من خلال تراكيب خاصة .

وقد جرينا فى تحديد أنماط الجمل المؤكدة على ما تعارفه النحاة من عد «أنَّ» حرفا دالاً على التوكيد مثل «إن» تماما ، وهنا نلاحظ ما يلى :

(أ) ميز النحاة بين «إنّ» و «أنّ» بأمرَيْن : الأول موقع كل منهما فى الجملة والثانى عملها . وتميزت «إنّ» بضرورة تصدر الجملة ، وبأنها تعمل فيا بعدها ، إذ إنها بمنزلة الفعل لا يعمل فيها ما يعمل فى «أنَّ» ، «كما لا يعمل فى الفعل ما يعمل فى الأسماء» (كتاب سيبويه ٣ / ١٢٠) أما «أن» فهى اسم ، وما عملت فيه صلة لها ، وتكون «أنَّ» اسما (نفسه ١١٩) .

(ب) أن كلام سيبويه بشأن إمكان إحلال إحداهما محل الأخرى يقوم فى الأساس على تقديم استئناف فى الكلام لا على ترادف معنييهما . (نفسه ١٢٢ وما بعدها) .

(جـ) أن اشتراك الاثنتين فى نصب الاسم ورفع الخبر فى الجملة الاسمية ، جعل النحاة يسوون بينهما فى الدلالة على معنى «التوكيد» ، رغم ثبوت هذا المعنى لإحداهما من الأخرى وهى «إنَّ» ، بل إن بعض النحاة يؤكد ترادفهما . يقول المبرد (المقتضب ٤ / ١٠٧) : «وإنَّ» و«أنَّ» مجازهما واحد ، ولذلك عددناهما حرفاً واحداً .

وذهب بعضهم إلى أنه لا تعارض بين كون «أن» تقع مع معموليها فى تأويل مصدر ، وبين نسبة التوكيد إليها . فى كتاب سيبويه ٣ / ١٢٤ هامش «السيرافى : لأنها جميعاً للتوكيد . ويجريان مجرى واحداً» ، وفى حاشية الصبان (١ / ٢٧٠) : «ولا ينافى كون المفتوحة للتوكيد أنها بمعنى المصدر ، وهو لا يفيد التوكيد ، لأن كون الشئ بمعنى الشئ لا يلزم أن يساويه فى كل ما يفيده» .

ومن أمثلة التوكيد باستخدام تراكيب خاصة فى ديوان حافظ إبراهيم :

وأتته وِردٌ لابدَّ مورده
من المنية لا يعنيه ساقيها
(١ / ٨١ / ٦)

فوَنتْ وفى شرع السنا
حر من وفى لاشك خاسر
(١ / ٢٩٤ / ٤)

دلالات التراكيب

يميز بعض الباحثين الجملة الاسمية بأنها التى يدل فيها المسند على الدوام والثبوت ، أو يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافاً ثابتا غير متجدد ، وهذا التمييز يستثنى النوع الذى يخبر فيه بالفعل ، ويضمه إلى الجملة الفعلية ، وذلك رأى الكوفيين . والحق أن الجملة الاسمية يمكن أن تدل على معنى الزمن وبدرجات متفاوتة حتى لو استغنينا عن الإخبار بالفعل ، وإدخال أحد الأفعال الناسخة على الجملة الاسمية ، فهناك قرائن فى الجملة تشير إلى بعض الأزمنة ، كالألفاظ الدالة على الزمن صراحة مثل «اليوم» ، «غدا» وأمثالها ، كما أن اسم الفاعل ـ كما ينص سيبويه (١ / ١٦٤ ، ١ / ١٣٠) يساوى فى المعنى والعمل الفعل المضارع المخبر به فى مثل قولنا : هذا ضاربٌ زيدا غدا ، وكذلك «كان زيدٌ ضارباً أباك»فإنما تحدث أيضاً عن اتصال فعل فى حال وقوعه ، وكان موافقا زيداً ، فهذا جرى مجرى الفعل المضارع فى العمل والمعنى منونا» . وكما يدل اسم الفاعل منوناً على ما يدل عليه الفعل المضارع من زمنَى الحال والاستقبال ، يدل الخبر المعرف بأل إذا كان وصفاً على زمن الماضى ، كما ينص سيبويه «وإذا قلت : هذا الضارب فإنما تعرفه على معنى : الذى ضرب» .

أما فى ديوان حافظ فقد أتى الخبر المعرف بأل على خبرين : الأول وصف كأسماء الفاعلين والصفات المشبهة ، والثانى : أسماء ذوات جامدة ، ومنها :

أصبحت كالدهر أعبد شعره
وجبينه وأنا الشريف المعرق
(١ / ٤٢ / ٤)

وهو الجلى فى أسا
ليب الفصاحة والمجارى
(١ / ١١٧ / ٩)

انتم الناس قدرة ومضاء
ونهوضا إلى العلا واعتزاما
(١ / ٦١ / ١٠)

فهو ابن أكرم من سادوا ومن ملكوا
وهو الأب المقتدى للسادة النجب
(١ / ١٤ / ١٠)

ولم يتضح من تتبع أمثال هذه السياقات ، أن هذا النوع من أنواع الخبر يدل على معنى الزمن الماضي ؛ وهذا النوع يفيد فحسب اتصاف المبتدأ به على سبيل الإخبار التقريري الذى لا مدخل للزمن فيه .

أما الإخبار بالاسم الموصول فقد حمل فى بعض التراكيب الدلالة على الماضى ، كما حمل فى تراكيب أخرى الدلالة على الحال .

ومن أمثلة الضرب الأول :

فهما اللذان تكفلا
عنا بصد القارعة
(١ / ١٤٣ / ٣)

فهو الذى ابتدع الربا
وأقام رُكْنَ الفجُّرِ
(١ / ١٩٤ / ١)

ومن أمثلة الضرب الثانى :

ولنيد الحياة ماكان فوضى
ليس فيها مسيطر أو أمير
(١ / ٢٣٢ / ٣)

لبيك نحن الألى حركت أنفسهم
لما سكت ولما غالك العدم
(٢ / ١٦١ / ١٠)

يامصر حسبك مابلغت من المنى
صدق الرجاء وصحت الأحلام
(٢ / ١٨٧ / ٩)

والسياق فى التراكيب السابقة هو الذى يخلع معنى المضى أو المضارعة على الاسم الموصول فهو نفسه بمعزل عن السياق لا يحمل هذا المعنى أو ذاك ، كما لا تحمله جملة الصلة الفعلية أيا كانت صيغة فعلها .

وعلى مستوى اخر ، يتميز الإخبار بالمعرف والاسم الموصول ، بضرب من توكيد علاقة الإسناد ، فالاسم الموصول «جئ به ليفصل بين أن يراد ذكر الشئ بجملة قد عرفها السامع له ، وبين ألا يكون الأمر كذلك » (دلائل الإعجاز ٢٢٣) .

أما موضوعا الحذف والتقديم ، فإن التشبث بهما يسوقنا إلى القول باستبعاد فكرة الأصل عن ترتيب عناصر التراكيب المختلفة فى اللغة ، فلا يقال مثلا إنَّ الأصل فى تراكيب الجملة الاسمية أن يتقدم المبتدأ ـ أو المسند إليه ، ويليه الخبر ـ أو المسند ، ومعنى ذلك أن المسند إليه لم يتقدم هنا أو يحذف هناك ، لضرورة نحوية بل مراعاةً للسياق ، أو مقتضى الحال ، مع شئ من التوسع فى المقصود بالحال لتشمل ـ إلى جانب حال المخاطب ـ حال المتكلم ، أو الكاتب ، وضرورات التعبير ويمثل احتمال وضوح المحذوف من السياق ، لذكره أو لكونه موضوع الكلام ، الصورة الشائعة لحذف المبتدأ فى ديوان حافظ ، ومن أمثلة ذلك :

فإذا ما سألتنى قلت عنهم
أمة حرة وشعب أسير
(١ / ٢٣٢ / ٤)

بسمةٌ تجعل الجبان شجاعاً
وتعيد البخيل أكرم نالو
(١ / ٣١ / ٧)

ودبعةً ردت إلى ربها
ومالك الأرواح أولى بها
(٢ / ٢٤٦ / ٥)

ويمكن أن يقال عن التقديم والتأخير كلام يشبه ذلك ، فقد جعلت كتب البلاغة تتخذ معياراً يتصف بالمرونة والتعمم فى بيان اعتبارات التقديم والتأخير ، وهو «الأهمية» ولهذه الأهمية صور تراوح بين الالتزام بالقاعدة وتشويق السامع إلى ما تأخر ذكره . وقد اندرجت كثير من صور التقديم والتأخير تحت معنى التوكيد ، وهو من المعانى العامة التى افترض وجودها أولاً ، ثم كان السعى وراء مبررات هذا الوجود وصوره . وربما كان اطراح مثل هذه المنطلقات فى التعامل مع النصوص الأدبية ، داعيا إلى إيجاد فهم أكثر وعيا لدلالات التراكيب المختلفة ، يبرأ من تلك المقولات العامة كمراعاة مقتضى الحال ، والمعانى العامة كالتوكيد ، ويبدأ من التراكيب ذاتها .

هوامش

(١) انظر : حافظ إبراهم شاعر النيل ، د. عبد الحميد سند الجندى ١٢ ، ١٣ .
(٢) السابق .
(٣) نفسه ٧٤ .
(٤) مقدمة الطبعة الأولى ٤٢ .
(٥) مقدمة الطبعة الأولى ١٧ .
(٦) Curtis W. Hayes, Linguistics. Chap. 16, p. 198 (edited by: Archibald A. Hill).
(٧) Ibid.
(٨) See: J. P. Thorne: New Horizons in Linguistics. Chap. 9, pp. 188, 189, 190.
(٩) انظر : حاشية الصبان ٢ / ٤٦ ، الرد على النحاه ١٠٣ .

مفاهيم شعرية
عند حافظ إبراهيم

عبد الرحمن فهمى

لا نتوقع أن نجد عند حافظ نظرية فى الشعر كاملة أو غير كاملة ؛ فالرجل لم يزعم أنه صاحب مدرسة شعرية ، ولم يقحم نفسه فى معارك النقد الأدبى التى احتدمت بصورة خاصة فى النصف الثانى من حياته ، ولم نستطع أن نعثر له فى هذا المجال إلا على أجزاء من مقال ، ومن حديث صحفى ، وعلى قليل من التعليقات المروية التى يغلب عليها الطابع البلاغى أو الفكاهى ، بل إنه كان يضيق بالنقد الذى يريد أن يتعمق النص الأدبى إلى أبعد من مظهره الخارجى المريح . ويستشف هذا الضيق من نصيحته للأستاذ عبد الرحمن صدق عندما علم أنه من أصحاب العقاد ، [1] ومن رده على الدكتور طه حسين عندما أراد أن يناقشه فى قبر مصطفى كامل الذى أهاب به فى قصيدته أن يكبر ويهلل ويلق ضيفه جاثيا [2] .

ولكن لحافظ آراء فى الشعر مبعثرة فى ديوانه المنشور ، وقد تتبعناها فى حوالى مائتين وأربعين بيتا مفرقة على أكثر من مائة وخمسين موضوعا من الديوان ، تحدث فيها عن قضايا شعرية متعددة ، كالقديم والجديد ، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال ، ولغة الشعر ، والعلاقة بين اللفظ والمعنى ، ورسالة الشعر الاجتماعية ، ومكانته ... إلى غير ذلك من الموضوعات التى يمكن أن تعين على تكوين صورة لمفهوم الرجل عن الشعر ، وإن كانت ناقصة فى بعض أركانها . وقد كان حديثه فى هذه المواضع نصا صريحا حينا ، ومغلفا بالتشبيهات ، والمجازات حينا آخر ، ولكنه فى كلتا الحالتين كان صاحب موقف واضح من هذه القضايا ، مما يجعل لهذه الصورة لمفهومه الشعرى قيمة نقدية تعين على مزيد من فهم الرجل ، ومزيد من تقييم شعره ، وتلقى ضوءا أكثر على دوره بين شعراء عصره ، وأثره فى من تلاه من الشعراء ، ولعلها أيضا ـ وهذا ما آمل ـ تنصفه من بعض ما وجه إليه من نقد تراوح بين محاسبة قاسية على بعض شعره ، وبين إنكار تام لشاعريته .

ولكننا نحب ـ قبل أن نبدأ فى تتبع آرائه فى الشعر ـ أن نقدم بين يدينا ثلاث ملاحظات :

أولاها أن ما يقوله الشاعر لايعنى أنه يؤمن به كله ، وأن مايؤمن به لايعنى أننا سوف نجد له كله أصداء واضحة فى شعره ، فقد يردد الشاعر آراء فى الشعر مجاراة للجو السائد أو التيار الغالب فى الحياة الأدبية ، وبخاصة إذا كانت هذه الآراء من بين المسلمات التى رسخت فى أذهان العصر ، أو كانت على العكس آراء ثائرة على هذه المسلمات بشرط أن تكون الحركة النقدية المنادية بها قوية الأثر فى

توجيه الرأى الأدبى العام . وقد عاش حافظ فترة خصبة من الناحيتين ، ناحية المسلمات وناحية الحركات الثورية ؛ فقد ولد وشب فى فترة شاع فيها أن ما فعله البارودى من العودة بالشعر إلى جزالة العباسيين والأمويين هو الطريقة المثلى التى ينبغى أن يتبعها كل شاعر. ثم عاش النصف الثانى من حياته - وهو فترة نضجه - وسط دوامة عنيفة من الاتجاهات الجديدة التى ترفض مفهوم العودة إلى القديم ، وتقدم - فى صخب - مفاهيم وآراء استقتها من دراسة الآداب الأوروبية . ولا نعنى بهذا مدرسة الديوان فقط ، فقد كانت هناك اتجاهات أخرى لاتقل عنها ضجيجا وصخبا ، وإن كانت تخالفها فى المنبع وفى الغاية ، لطه حسين وهيكل وسلامة موسى مثلا . وقد عاصر حافظ كل هذه الاتجاهات ، وارتبط بأصحابها بروابط تتفاوت بين مجرد المعرفه السطحية وبين الصداقة التى تدفع إلى الإيثار والمودة كما وصفها طه حسين . [٣]

وإذا لاحظنا أن حافظ إبراهيم كان يغشى المنتديات الأدبية ومجالس الأدباء فى الصالونات والمقاهى ودور الصحف ، ويفعل هذا بصورة دائمة ، وإن كان ، فى نفس الوقت ، ذا حافظة لاقطة لما يسمع ، وذا روح جمعية تجعل من عقله ونفسه وقلبه مرآة لمجتمعه[٤] ؛ وإذا لاحظنا أيضا أن بعض أصحاب هذه الحركات النقدية الثائرة كانوا أميل إلى حافظ من شوق ، وأكثر تقديرا لشاعريته ولشخصيته الواضحة الصريحة من تقديرهم لشخصية شوق الملتوية المعقدة[٥] ، وأن هجومهم على شعر حافظ كان رفيقا أقرب إلى العتب منه إلى الهدم والتسفيه كما فعلوا مع شوق . إذا لاحظنا هذا جميعه لن يصبح من المستبعد أن يردد حافظ بعض آرائهم محاراة لهم دون أن يؤمن بها كلها . وأن ما يؤمن به منها قد لاتعينه ملكاته الفنية وأدواته التعبيرية أو ظروف عصره أوكل هذا معاً ، على أن يطبقه فى شعره . ونتيجة لهذا فإننا قد نجد مفاهيم شعرية ينادى بها دون أن نجد لها صدى فى إبداعه الفنى . ولعل أوضح مثل على هذا أنه قرر فى سنة ١٩٢٩ أن «الشعر فن جميل»؛وكان قراره هذا فى بيتين هما من أسخف النظم وأبعده عن الفن الجميل :

أضـحى نجيب وكـيلا
لـنـا ونـعـم الوكـيـل

فـلـيـنـعـم الشـعـر بَـالا
فـالشـعـر فن جـمـيـل

وهو يعنى بالفن الجميل هنا كل ما نفهمه نحن الآن من مدلول هذا الوصف كترجمة للاصطلاح الفرنسى Beaux Arts . يدل على هذا ما جاء فى الديوان تقديما للبيتين «تهنئة لصاحب السعادة نجيب الهلالى بك . قال هذين البيتين مرتجلا عندما تولى وكالة المعارف للتعليم الفنى والفنون الجميلة سنة ١٩٢٩» .

هذا عن الملاحظة الاولى التى نقدمها بين يدى هذا البحث عن مفاهيمه الشعرية . أما الملاحظة الثانية فهى أن حافظا قد شغل بهذه القضايا الشعرية التى ذكرناها آنفا منذ وقت مبكر من حياته الفنية ؛ فى ديوانه المنشور - وهو مرتب ترتيبا زمنيا لحسن الحظ - نجده يواجه فى ثانى قصيدة (١٨٩٩) قضية المطلع التقليدى لقصيدة المدح العربية ، فيأبى أن يتابع القدماء فى وجوب افتتاحها بالتشبيب وبكاء الأطلال ، أو بوصف الخمر كما دعا إليه أبو نواس ، أو بتضمين القصيدة فخرا بنفسه،كما استن هذا أبو الطيب المتنبى . وبعبارة أوضح فهو يهدم كل التقاليد المتوارثة لقصيدة المدح ، سواء كانت مجمعا عليها كالتشبيب وبكاء الأطلال ، أوكانت ثورة عليها كدعوة أبى نواس التى لم يتابعه فيها أحد ، بل لم يتابعها هو نفسه ، أو كانت خصوصية فردية كفخر المتنبى ؛ فيهنئ الشيخ محمد عبده ويمدحه مفتتحا قصيدته بهذا الرفض للافتتاحية التقليدية :

بلغتك لم أنسب ولم أتغزل
ولمّا أقف بين الهوى والتذلل

ولما أصف كأسا ، ولم أبك منزلا
ولم أنتحل فخرا ولم أتنبَّل

فعل هذا فى سنة ١٨٩٩ كما أشرنا ، وظهر هذا الموقف مرات عدة خلال حياته الشعرية ، حتى عاد إليه بعد ثمان وعشرين سنة ، فقال فى سنة ١٩٢٧ وهو يبايع أحمد شوقى بإمارة الشعر ، وهى قصيدة مدح فى جوهرها :

ملأنا طباق الأرض وجدا ولوعة
بهند ودعد والرباب وبوزع

وملت بنات الشعر منا مواقفا
بسقط اللوى والرقمتين ولعلع

ولكن ما ينبغى التوقف عنده هو أن موقفه فى أثناء هذه السنين يتطور ، فيزداد وضوحا وتبلورا ، ويزداد جرأة فى مواجهته ، ويهتدى إلى السبب الحقيقى - أو ما يخيل إليه أنه الحقيق - فى هذا الرفض ؛ فبينما نراه يعلل موقفه فى سنة ١٨٩٩ تعليلا ساذجا ، هو أقرب إلى الاعتذار منه إلى المواجهة الرافضة :

فلم يبق فى قلبى مديحك موضعا
تجول به ذكرى حبيب ومنزل

نراه فى سنة ١٩٢٧ يواجه القضية فى وضوح ويهاجم هذه التقاليد محملا إياها جريرة تخلف الشعر وتخلف الأمة :

وأقوامنا فى الشرق قد طال نومهم
وما كان نوم الشعر بالمتوقع

فلنتنبه ونحن نتابع رصد مفاهيمه الشعرية إلى ما يطرأ عليها من تطور ؛ لأنه يمثل استجابة الشاعر واستجابة العصر كله للحركات النقدية التى أشرنا إليها فى الملاحظة الأولى ، ويفسر فى نفس الوقت ما ذكره لطفى السيد فى تعليقه على حافظ وشوق بعد وفاتهما[٦] .

وأما الملاحظة الثالثة بين يدى هذا البحث فهى أن ديوان حافظ المنشور هو المرجع الذى اعتمدنا عليه فى رصد مفاهيمه الشعرية ، ولكن هذا الديوان لايمثل كل شعر حافظ فى رأى كثير من النقاد ولا يمثل فى رأيى أغلب هذا الشعر ؛ فليس من المعقول أن تبنى مكانة حافظ فى حياته على هذه الكمية من الشعر التى يضمها هذا الديوان

وليس من المعقول – إذا وضعنا فى اعتبارنا ما خلفه شوقى من شعر ومسرح وشعر منثور وروايات نثرية – أن ينافسه حافظ هذه المنافسة التى جعلت اسميهما يرتبطان على الألسنة ارتباط (زفتى وميت غمر، وسميط وبيض، وعسل وبصل) على حد تعبير حافظ نفسه. كذلك ليس من المقبول أن يفضل طه حسين والعقاد حافظا على شوقى استنادا إلى هذا الديوان الذى لايقف أمام ديوان شوقى لاكمّا ولاكيفا. ولابد – فيما أعتقد – أن معاصرى حافظ قد سمعوا من شعره أكثر وأفضل مما بين أيدينا اليوم فى الديوان. وفى حياة حافظ(٧)، وفيما حدثنا به معاصروه(٨)، بل فى بعض قصائد الديوان نفسه(٩)، ما يعزز هذا الاعتقاد، وهو أن حافظا قال فى حياته شعرا كثيرا، ولكن لم ينشر فى الصحف كل ما قال، ثم جاء جامعو الديوان – الذى ظهر بعد وفاته – فلم يوفقوا إلى العثور على كل ما نشر فى الصحف، وحتى هذه الإضافات التى ألحقت بالجزء الثانى فى الطبعة الثانية، لم تحط بكل ما فاتهم فى الطبعة الأولى.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن مارصدناه من مفاهيمه الشعرية من خلال قصائد الديوان لايمثل بالضرورة كل مفاهيمه، ومن ثم لايعتبر الأمر منتهيا، وعلينا أن نضع فى حسابنا أن هذه المفاهيم قد تتعرض للتعديل وللإضافة عندما يتهيأ للباحثين مستقبلا أن يجمعوا كل شعر حافظ، وحسبنا اليوم أن نقدم بعض مفاهيم حافظ الشعرية كما وردت فى الديوان، دون أن نجزم بأنها كل مفاهيمه أو أحدثها كما كانت فى الواقع.

* * *

ما الشعر؟

يلفت نظر متصفح الديوان أن حافظا، الذى شغل بتلك القضايا الجزئية التى أشرنا إلى بعضها فى صدر المقال، لم يعن نفسه بالقضية التى هى أساس كل القضايا، وهى ماهية الشعر. وقد ذكرنا آنفا أنه وصف الشعر بأنه فن جميل، وهو يعنى بالفن الجميل كل المدلولات التى نفهمها نحن اليوم من الفنون الجميلة. ولكن هذا لا يعنى على الإطلاق أن ماهية الشعر قضية شغلته كما شغلته القضايا الجزئية. وهذا الحديث عن الفن الجميل ليس إلا ترديدا لما سمعه أو قرأه عن أصحاب الحركات النقدية التى ماجت بها الحياة الأدبية من حوله فى العشرينيات. وقد خرج حافظ من معطف البارودى إذا جاز لنا أن نستعير هذا التعبير، وتتلمذ على كتاب الوسيلة الأدبية للشيخ حسين المرصفى، الذى صدرت طبعته الأولى وحافظ فى الثالثة من عمره، إذا أخذنا بتاريخ ميلاده كما سنّه الطبيب عند تعيينه فى دار الكتب(١٠)، وحضر فى صباه دروسا مفرقة غير منتظمة فى الجامع الأحمدى بطنطا، ونحن لانعرف يقينا ما هى تلك الدروس التى استمع إليها هناك، ولا ماذا قرأ بالتعيين فى كتب الأدب التى قيل إنه قرأها كالأغانى والأمالى، ولكننا نرجح أن هذه الكتب وتلك الدروس لم تدفعه إلى التساؤل عن ماهية الشعر، فإن البيئة الأدبية فى تلك الأيام لم تهتم بالتساؤل عن هذه الماهية، واكتفت بما توارثته عن القدماء. وحافظ ابن بار لبيئته. ثم إن الظروف لم تتح له الاتصال بالثقافة الغربية فى منابعها كما أتاحت لزميليه شوقى ومطران.

بل وأكاد أجزم بأنه لوكان قد أتيح له الاتصال بالفكر الغربى لما بدّل هذا كثيرا فى موقفه الذى هو موقف العصر، فشوقى نفسه، وهو الذى أوفد إلى فرنسا ليعيش سنين فى أجوائها الثقافية لم يستطع أن يبعد كثيرا عن فلك المفاهيم العربية القديمة للشعر. وفى المقدمة التى كتبها للجزء الأول من ديوانه سنة ١٨٩٨، وبالرغم من نعيه فيها على المفاهيم القديمة وعلى التقاليد الشعرية المتوارثة، ذكر عبارات كثيرة تدل على أنه لايزال يدور فى فلك تلك المفاهيم والتقاليد؛ فالشعر صناعته «... الإخلاص فى حب صناعتى ...» والشعر ظرف الحكمة ومسلاة الهم ومنجاة من الغم «... فالشاعر من وقف بين الثرى والثريا ... يستفيد من جهة علما لاتحويه الكتب ... ومن جهة أخرى يجد من الشعر مسليا فى الهم، ومنجيا من الغم، وشاغلا إذا مل الفراغ ...» والشعر «من كماليات العمران الأدبى» بل نراه يقرر فى صراحة لا تحتمل التأويل «أن الشعر لايخرج عن كونه أخبارا وحكمة». ومن الإنصاف له أن نذكر أنه كتب فى هذه المقدمة أن الشعر فن «... على أن الكل قد مارسوا الشعر فنا على حدة، واتخذوه حرفة، وتعاطوه تجارة.»(١١) ولكن نص عبارته يقطع بأنه يقصد بالفن ذلك المعنى الذى درج عليه القدماء وهو النوع والحرفة والصنعة، لا معنى الفنون الجميلة الذى ذكره حافظ بعد ذلك بتسع وعشرين سنة. فإذا كان هذا حال شوقى سنة ١٨٩٨ فلا يستغرب من حافظ أن يسقط ماهية الشعر من اهتمامه مكتفيا بترديد ما سمع أو قرأ أو حفظ من كلام القدماء والمعاصرين على تباينهم.

والبارودى – كما ذكرنا – هو أستاذ حافظ ومثله الأعلى، وقد كتب البارودى فى مقدمة ديوانه مفهوما للشعر يهوّم فى ضباب التشبيه والمجاز «والشعر لمعة خيالية، يتألق وميضها فى سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورا يتصل بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدى بدليلها السالك.»(١٢) ولو تخلص هذا المفهوم من التهويمات البيانية لتجلى عن إدراك للعملية الإبداعية فى الشعر تقترب إلى حد كبير من مفهومنا المعاصر للفن من حيث إنه تعبير عن وقع الوجود على الوجدان. وقد ترجم الدكتور زكى نجيب محمود كلام البارودى إلى لغة علم النفس فقال، بعد أن أورد النص «فخطوات الخلق الشعرى عنده هى: فكر فقلب فلسان، وهى خطوات لو وضعناها بلغة علم النفس لقلنا أنها: إدراك فوجدان فنزوع.»(١٣)

ومن جهة أخرى، نجد كتاب الوسيلة الأدبية، وهو الذى تتلمذ عليه كل ناشئة العصر من الأدباء، ومن بينهم حافظ(١٤)، يعرف الشعر بالماصدق، ولا يفرق بينه وبين النظم، فيقول: «النظم، ويقال له القريض وقرض الشعر، وهو علم يبين كيفية النظم فى الأغراض المختلفة، من حكم ووعظ ونسيب ومدح وعتب وتعطف وتأديب وغير ذلك.»(١٥) وهذا التعريف يدل على أن المرصفى لم يشغل نفسه بالبحث عن مفهوم الشعر، أو عن مفهوم جديد غير مفهوم القدماء، يتفق مع تلك الطاقة المتفجرة فى شعر البارودى، الذى وضح لكل ذى أذن تسمع وعين تقرأ أنه شئ جديد ومختلف عن الشعر السائد خلال خمسمائة سنة قبله. ولقد تنبه المرصفى إلى

هذه الطاقة الجديدة بغير شك ، فقد كان أستاذا مباشرا للبارودى ، قدمّه للحياة الأدبية بما نشر من مختار شعره فى كتابه ، بل إننا نجد فى الوسيلة الأدبية جهدا توفيقيا يحاول ربط الشعر بالحياة ، كما نجد لمحات هنا وهناك ، وبخاصة فى التعليق على النصوص ، تشير إلى أنه كان يحس أن مفهوم الشعر السائد غير كاف ، وأن العصر الجديد ، بما يصطرع فيه من موجات سياسية واجتماعية وفنية ، فى حاجة إلى مفهوم أكثر ملاءمة وأغور عمقا من المفهوم الذى قدمه . غير أننا لانجده يحاول البحث عن هذا المفهوم بحثا علميا منهجيا ، وهو رجل لاتنقصه المنهجية العلمية ولا ملكة التذوق والفن ، فلا تفسير لهذا إذن غير ما أشرنا إليه من روح العصر التى كانت عاجزة عن الفكاك من إسار فلك القدماء .

وحافظ إبراهيم ، كتلميذ للرجلين ، لم يخطر له أن يطرح مفهوم الشعر على فكره ، واكتفى – كدأبه – بترديد ما يسمع أو ما يقرأ . فاستعار من البارودى وهو يمدحه مفهومه بأن الشعر لمعة ، فقال فى سنة ١٩٠٠ :

وهبنى من أنوار علمك لمعة
على ضوئها أسرى واقفو من اهتدى

ومن الواضح أنه لم يحسن فهم ما استعار ولا استعماله ؛ فاللمعة هنا من نور العلم بينما هى عند البارودى من الخيال ، وشتان ما بين المفهومين ، ثم هو يطلب هذه اللمعة لتضئ له طريق الاتباع لا الإبداع ، واتباع القدماء بالتحديد ، وقد نص على ذلك صراحة فى البيت الذى بعده :

وأربو على ذاك الفخور بقوله
إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

بينا اللمعة عند البارودى كما ذكرنا تضئ القلب لينطق اللسان بما يجيش فيه ؛ فهى ومضة مفجرة ، على العكس من لمعة حافظ التى هى شعاع ينير الطريق إلى ما اهتدى إليه القدماء .

ونحن لانتهم حافظا بسوء الفهم ؛ فسوء الفهم يعنى أن محاولة ما قد بذلت ثم أخطأت . وحافظ دائر فى فلك عصره ، لم يبذل هذه المحاولة ، بل لم تخطر له على بال . وكأن الأمر يحتاج إلى عشرين سنة ليظهر ناقد كالعقاد أو هيكل أو طه حسين أو غيرهم من الشبان ، يمتد ببصيرته النقدية إلى خارج نطاق الثقافة العربية المعاصرة له . وقد فعل الشيخ المرصفى هذا فى الوسيلة الأدبية ، ولكنه امتد ببصيرته امتدادا زمنيا لا مكانيا ، فارتد إلى عصور الازدهار قبل خمسمائة سنة ، ولم ينفتح على الفكر الأوروبى ، رغم ما قيل عن معرفته الفرنسية وإتقانها . ولكن الأمر فيما يبدو ليس أمر إتقان لغة أوروبية بقدر ماهو انفتاح عقلى على الفكر الأوروبى . ولم يتح هذا الانفتاح العقلى للمرصفى ، ففسر إبداع البارودى الذى كان شيئا جديدا فى عصره ، وشايعه فيه نقاد آخرون حتى اليوم ، بأن البارودى حفظ قدرا كبيرا من شعر الفحول فتمثلت فى ذهنه تراكيب اللغة الجزلة ، فلما نظم جار نظمه على قلب هذه التراكيب ، أو أنه – بتعبير ناقد حديث – احتذى القدماء كتلميذ يتعلم الخط أو الرسم فيسير بالقلم على (مشق) فيه الحروف أو الرسوم مخططة أو باهتة . ولم يكن أمام البارودى وتلميذه حافظ بد من أن ينتظرا ناقدا كهيكل يدرك أن « الجديد الذى استرعى الأسماع لشعره – أى شعر البارودى – ودعا إلى الإعجاب به هو نزوعه إلى تصوير الواقع كما هو فى بساطة وسلاسة وقوة »[١٦]، أو كطه حسين ليكتشف أن سر شاعرية حافظ هى أنه كان نبض الشعب ومرآة العصر[١٣] ، أو كالعقاد الذى فرق فى وضوح بين البارودى وحافظ وبين من سبقهم وعاصرهم من الشعراء العروضين « أولئك الذين كانوا ينظمون القصائد ويخوضون فى الشعر لأنهم كانوا يعتبرون النظم حقا وواجبا على كل من تعلم العروض ودرس البيان والبديع وما إليها من أصول الصناعة . وهم كانوا يتعلمون هذه الأصول ويطبقون ما تعلموه فيما نظموه ، فكانت دواوينهم أشبه شئ بكراسات التطبيق فى معاهد التعليم . »[١٨]

على أن لحافظ ، فيما بين لمعة البارودى سنة ١٨٩٨ وبين الفن الجميل سنة ١٩٢٩ ، أقوالا أخرى تتناول ماهية الشعر ، ولكنها تتناوله فى تشبيهات ومجازات وتهويمات لا تستطيع أن تضع عن طريقها يدك تماما على مفهوم محدد للشعر وتقول إن هذا هو مفهوم حافظ ؛ فإنها ، فضلا عن احتمالها لأكثر من تأويل، شأنها فى ذلك شأن أية تشبيهات ومجازات ، لا تعد شيئا انفرد به حافظ دون غيره من معاصريه أو سابقيه ، بل إن من السهل تتبع هذه المجازات والتشبيهات إلى مصادرها الأولى . ومن بين هذه الأقوال مثلا أن الشعر كلام خاص ، لايرتفع عن مستوى النثر فحسب ، بل يسمو إلى مستوى من القدسية يقترن فيه بالوحى السماوى . ومما أثر من تعليقات حافظ الفكهة قوله لأحمد رامى الذى يمتاز شعره بالسهولة المفرطة « شعرك يا ابنى عامل زى السلام عليكم ، عليكم السلام . » وهذا يعنى أن حافظا كان يحس بأن الشعر ينبغى أن يكون كلاما خاصا . ولكنه ذكر أبياتا فى ديوانه تنص صراحة على قدسية الشعر ، نذكر بعضها مرتبة ترتيبا زمنيا :

هـذا كـتـاب مـذ بـدا سره
لـلـنـاس قـالـوا مـعـجـز ثـانى
١٨٩٦

وجبت بأبيات من الشعر فصلت
إذا ماتلوها ألقى الناس سجدا
١٩٠٠

وأوتـيـت الـنـبـوة فى المعـانى
ومـادانـيـت حـد الأربـعـيـنـا
١٩٠٤

أضحت مصلى للبلاغة عنده
سجدت برحب فنائها الأقلام
١٩٠٦

وهذا التصور لمفهوم الشعر يمكن أن يرد إلى مصدر قديم جدا وهو العصر الجاهلى ؛ فقد كان العرب فى الجاهلية يعتقدون أن فى الشعر عنصرا غير بشرى ، وصوروا معتقدهم هذا فى الأسطورة التى تزعم أن لكل شاعر شيطانا يوحى إليه ، وأن شياطين الشعراء جميعا

يسكنون وادى عبقر ، وعندما سمعوا القرآن ووصفوه بأنه شعر لم يكونوا منكرين للوحى بصورة عامة ، وإنما انصب إنكارهم على أنه وحى من الله واتهامهم إياه بأنه شعر يعنى إقرارا منهم بأنه وحى ، ولكنه وحى من الجن والشياطين بناء على أسطورة وادى عبقر التى أشرنا إليها(١٩) . واتجاههم إلى هذا المذهب فى تعليل انبهارهم بالقرآن يشير إلى أن الشعر والقداسة كانا مختلطين فى تصورهم اختلاطا لاانفكاك له . وقد تسرب هذا الخلط بعد الإسلام متسربلا فى التشبيهات والمجازات ، حتى إن المتنبى لم يجد حرجا فى أن يقول ، أو يقال عنه ، إنه إنما لقب بالمتنبى لأنه نبى الشعر(٢٠) . ونقفز سريعا إلى العصر الحديث فنجد الإمام محمد عبده ، وأثره فى حافظ إبراهيم لامراء فيه ، يكتب واصفا إحساساته وهو يقرأ نهج البلاغة «وأحيانا كنت أشهد أن عقلا نورانيا ، لا يشبه خلقا جسدانيا ، فصل عن الموكب الإلهى ، واتصل بالروح الإنسانى ، فخلعه عن غاشيات الطبيعة ، وسما به إلى الملكوت الأعلى ، ونما به إلى مشهد النور الأجلى ، وسكن به إلى عمار جانب التقديس ، بعد استخلاصه من شوائب التلبيس .»(٢١) ومن الحق أن الإمام محمد عبده يصف هنا كلام على بن أبى طالب ، ولعلى بن طالب عند الشيعة قداسة ، وكلامه فى رأى غلاتهم وحى ، ولكن محمد عبده لم ينظر إليه على هذا النحو عند ما كتب ما كتب ، وكل ما فى الأمر أن هذا الخلط القديم بين الشعر والوحى والسحر قد تسرب إليه عبر قنوات الثقافة العربية الإسلامية ، فلم يجد حرجا فى أن يقوله . وبالتالى لم يجد حافظ إبراهيم حرجا فى أن يقوله ، بل لقد وجد نفسه مدفوعا إلى الإيمان به إيمانا جعله يصرح ولا يلمح ، فالشعر معجز ثان بينا القرآن معجز أول ، والشاعر أوتى النبوة ، والشعر تسجد له الناس والأقلام . وإذا كان الشاعر مسيحيا كشكسبير فقد :

أتاهم بشعر عبقرى كأنه
سطور من الإنجيل تتلى وتكرم

أما إذا كان مسلما كشوقى فقد :

تخذ الخيال له براقا فاعتلى
فوق السها يستن فى طيرانه
ما كان يأمن عثرة لو لم يكن
روح الحقيقة ممسكا بعنانه

فوجود عنصر غير بشرى فى الشعر إذن جزء من المفهوم القديم والحديث على السواء ، وبالتالى فهو جزء من مفهوم حافظ كمرآة لعصره ومردد لما يسمع وما يقرأ وما يشيع فى البيئة الأدبية من حوله . ويمكن بسهولة أن ترد كل ما جاء فى ديوانه من هذا القبيل إلى مصادر أخرى . بعضها قديم موغل فى القدم ، وبعضها حديث ناتج عن الانفتاح على الفكر الأوروبى ، ولكنك لن تجد أبدا ، فى تصورى ، مفهوما تستطيع أن تنسبه إلى حافظ وتقول إن هذا مفهومه الشخصى النابع عن جهد خاص .

° ° °

القديم والجديد :

إذا كان مطران يجدد لأنه لا يملك إلا أن يجدد كما قال العقاد(٢٢) ، وكان شوقى يجدد فى حذر كما قال هو عن نفسه(٢٣) ، فإن مفهوم حافظ عن القديم والجديد يتأرجح بين النقيضين تأرجحا يوحى للنظرة الأولى بأنه ليس صاحب مفهوم فى هذا الشأن ، إلا إذا اعتبرنا التأرجح نفسه مفهوما ، وهو ما أتصور أنه الحق ، لاامتداداً لما ذكرنا من أنه كان مرددا جيدا لمفاهيم شعرية سمعها أو قرأها فى البيئة الثقافية حوله ، وإنما نتيجة لتصور خرجنا به من قراءة الديوان المنشور . فعند قراءة هذا الديوان نجد أنفسنا أمام شعر هو احتذاء محكم للشعر القديم فى كل شئ ، فى اللفظ وفى الصياغة ، وفى الصور وفى المعانى على السواء . كما نجد أيضا أبياتا صريحة تقر هذا الاحتذاء منهجا وتفخر به . وأمام هذا كله لانملك إلا أن نجزم بأن حافظا شاعر كلاسيكى غارق فى كلاسيكيته إلى أذنيه بل إلى مافوق أذنيه .

هذا من ناحية ، ولكننا نجد ، من ناحية أخرى ، أن هذا الشعر بكلاسيكيته الضاربة بجذورها إلى عصور الأمويين والعباسيين ، وفى إطار هذه الكلاسيكية نفسها ، هو المرآة الصادقة لمصر فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، بكل ما فيها من تيارات سياسية واجتماعية وفنية وإنسانية بصورة عامة ، هى بطبيعتها ثورات عنيفة على القديم . ولا أحسب أحدا يمارى فى الطبيعة الثورية لدعوة محمد عبده إلى الإصلاح الدينى ، أو لدعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة ، أو لثورة سعد زغلول سنة ١٩١٩ . كما قامت فى الأدب أيضا حركات ودعوات ليست أقل ثورية ، أبرزها مدرسة الديوان ودعوة الشك فى الشعر الجاهلى ، للعقاد والمازنى ثم لطه حسين على الترتيب . وديوان حافظ مرآة صادقة لمصر إبان هذه الفترة المضطربة والخصبة فى آن . حتى إن مشكلة الشعر الجاهلى تنعكس آثارها فى الديوان من خلال هذين البيتين :

إن صح ما قالوا وما أرجفوا
وألصقوا زورا بدين العميد
فكفر طه عند ديّانه
أحب من إسلام عبد الحميد

وهو يعنى الدكتور عبد الحميد سعيد عضو مجلس النواب ورئيس جمعية الشبان المسلمين ، الذى تزعم الدعوة إلى تكفير طه حسين وإهدار دمه .

ونحن لانعنى بالمرآة الصادقة أن شعر حافظ ذكر هذه الثورات وردد شعاراتها ، ودعا إليها أو هاجمها ، فهذا شئ تجده فى ديوان أى شاعر فى هذه الفترة ، بل تجده فيه أكثر وأوضح مما تجده فى ديوان حافظ . ولكننا نعنى بالمرآة الصادقة أنه يصور أدق خلجات المجتمع وأخفى نبضاته إزاء هذه الثورات بطريقة لانملك أمامها إلا أن نجزم بأن هذا شاعر يعيش عصره بكل ما فى المعايشة من اندماج وتلاش ، ولا يروى عن عصره كما يروى غيره وكما يمكن أن يروى هو عن أى عصر سابق قرأ عنه أو أعجب به . وهو بهذا شاعر معاصر بأدق معايير المعاصرة . وأحسب هذه النقطة تحتاج إلى زيادة توضيح . ولهذا سنبعد مؤقتا عن أبياته فى الشعر ونعرض لقصيدة سياسية تظهر فيها خاصة المعاصرة هذه بجلاء ، ثم نعود لنوضحها فى

القضايا الأدبية بعد أن تتحدد أبعادها . فقد عاش حافظ ثورة ١٩١٩ ، ولا نجد فى ديوانه شعرا كثيرا يبرر ما أطلق عليه من ألقاب مثل «شاعر النيل» و«شاعر الوطنية» و «شاعر الشعب» ... الخ ، رغم ما اتهمه نقاد كثيرون ، منهم أساتذة لنا أجلاء ، بأنه سكت عن الثورة حرصا على وظيفته فى دار الكتب . وبغض النظر عن أن الديوان المنشور لا يضم كل شعر حافظ ، وأنه كان كما يقال ينشر شعره إبان الثورة من غير توقيع ، فإن فى الديوان قصيدة توضح معنى المعاصرة الذى أشرنا إليه ، وتقدم التفسير الكافى لما أطلق عليه من ألقاب كشاعر النيل وشاعر الشعب ... الخ . وأعنى بها قصيدة «مظاهرة السيدات» . وارجع إليها فى الديوان لتلاحظ تشبثها بأذيال الشعر القديم لفظا وصياغة وخيالا [خرج الغوانى ... فطلعن مثل كواكب ... يمشين فى كنف الوقار ... الخيل مطلقة الأعنة ... فتطاحن الجيشان ... تشيب لها الأجنة ... الخ] ، ولكنك ستلاحظ أيضا أن حافظا ، وفى إطار هذه الصياغة التقليدية ، قد مس وجدان جماهير البسطاء مسا حاذقا مؤثرا فى ثلاثة مواضع من القصيدة ، أولها قوله يصف النساء فى المظاهرة :

يمشين فى كنف الوقا ... ر وقد أبنّ شعورهنه

فكشف المرأة عن شعرها إظهارا للحداد ، أو طلبا للثأر لا أذكر ، لقطة لا تقع عليها عين شاعر ترى بمنظار القدماء ، وإنما هو شاعر مصرى من طبقة البسطاء من الفلاحين وأهل الصعيد وأولاد البلد ، يعيش مشاعرهم ويحسها ويصورها فى صدقها وبساطتها وإن ألبسها ثوبا من الصياغة يذكرنا بقول النابغة (يمشون فى حلق الحديد ... الخ) .

والموضوع الثانى جاء فى القصيدة بعد أن وصف الجيش الإنجليزى الذى واجه السيدات بخيله وسلاحه ، وأطنب فى هذا الوصف حتى نشبت المعركة التى تشيب لها الأجنة ، ثم قال :

فتضعضع النسوان والنسوان ليس لهن مُنّة

فلفظ النسوان هنا ، وفى هذا الموضع بالذات ، لا يقع عليه أى شاعر ، وإنما يقع عليه شاعر يحس بنبض البسطاء فيهتدى بهذا النبض إلى اللفظ الوحيد الصادق فى تعبيره عن مشاعرهم ، والقادر فى نفس الوقت على مس هذه المشاعر وتحريكها دون فخامة فى اللفظ أو لجاجة فى الأداء ، مع أنه قد استعمل فى مطلع القصيدة لفظ (الغوانى) للدلالة على نفس المدلول ، وهو لفظ غير دقيق فى وصف السيدات اللاتى خرجن متظاهرات بقيادة أم المصريين أو هدى شعراوى لا أذكر — فهن لسن غوانى بأى مقياس من مقاييس القدماء والمحدثين ، وإن كان هذا اللفظ موفقا من ناحية أخرى بما فيه من رنين موسيقى صاخب مناسب لافتتاح القصيدة حسب طريقة القدماء فى فخامة المطالع والمقاطع على حد تعبيره فى قصيدة أخرى . ولعله لهذا السبب قد استعمله فى المطلع ، ولكنه ما كاد يوغل فى القصيدة ويندمج فيها اندماج المغنى فى وسط الجماهير المتفاعلة معه ، حتى انتزعه هذا الاندماج من تقليديته ودفع به إلى معاصرة شعبية مغرقة فى معاصرتها وفى شعبيتها على السواء .

أما الموضوع الثالث فى القصيدة ، ولعله أوضحها دلالة على معنى المعاصرة الذى ذكرناه ، فهو تعليقه على المعركة بين جيش الإنجليز والسيدات فى آخر القصيدة :

فليهنأ الجيش الفخو ... ر بنصره وبكسرهنه

فكأنما الألمان قد ... لبسوا البراقع بينهنه

وأتوا بهندنبرج مخ ... تفيا بمصر يقودهنه

لم يصرخ حافظ — محتذيا القدماء — وامعتصماه أو وإسلاماه ، ولم ينذر بأن غضبتنا ستهتك حجاب الشمس أو تقطر دما ، فغضبة القدماء مضرية ، أما غضبة حافظ فمصرية ، تهتك حجاب وقار العدو ، وتقطر سخريه به . وأنا لا أستبعد أن الجماهير عاشت ليلة مظاهرة السيدات تطلق الفكاهات الساخرة من الإنجليز ، وقد عشنا ليالى سوداء أقربها كارثة ٦٧ ، وكلنا نذكر موجة النكت التى انتشرت بعدها . ليكن هذا خطأ أو صوابا ، ولكن ما لا شك فيه هو أنه خصيصة مصرية قديمة منذ أيام الفراعنة حتى اليوم ، وأن حافظا كان مصريا معاصرا تماما فى الطريقة التى عبر بها عن غضبته ، فلا ندهش إذن عندما نقرأ أن هذه القصيدة كانت توزع فى منشورات ثورية على الجماهير(٢٤) . وليس بعد هذا — فيما أظن — دليل على المعاصرة فى مثلها الأعلى ، بالرغم من الثوب التقليدى الذى اكتست به لفظا وصياغة وخيالا .

لعل هذا المثال قد وضح تماما ما نقصد من معاصرة حافظ وأنها لاتناقض تقليديته . وكان هذا هو موقفه من القضية الأدبية التى نحن بصدد الحديث عنها وهى القديم والجديد ؛ فهو قديم متشبث بكل المفاهيم الشعرية المتوارثة عن القدماء ، وهو فى نفس الوقت جديد يصور عصره أصدق تصوير . وهكذا نجد فى ديوانه آراء تمثل الاتجاهين المتناقضين دون إحساس بأن ثمة تناقضا فى آرائه ؛ فمن تشبثه بالقديم وتعصبه له مر بنا فى صدر المقال بيته الذى يريد فيه أن يربو على المتنبى ، وهذا البيت من قصيدة قيلت سنة ١٩٠١ ، أى أنه كان فى الثلاثين من عمره أو على أبوابها ، فلم يكن شاعرا ناشئا ولا مبتدئا يطمح إلى النضج عن طريق احتذاء الفحول ، وإنما كان شاعرا مشهورا ناضجا ولكنه يؤمن بأن الشعر الحق هو ما قال القدماء . وقد لازمه هذا الإيمان طوال حياته كما نتبين من الأبيات الآتية :

معان وألفاظ كما شاء أحمد ... طوت جزل بشار ورقة مهيار

١٩٠١

واليوم أنشدهم شعرا يعيد لهم ... عهد النواسى أو أيام حسان

١٩٠٤

ويقول عن شوقى :

فـأتى بما لم يـأتـه متـقـدم
أو تطمع الأذهان فى إتيانه
١٩١٩

يجئ لـنـا آنا بأحمد مائلا
وآونـة بـالـبـحترى المرصـع
١٩٢٧

فهذه الأبيات ـ وكثير مثلها فى الديوان ـ توضح أن مفهومه عن القديم هو المفهوم الذى صدرت عنه المدرسة الكلاسيكية الجديدة ، وهو أن شعر هؤلاء القدماء قد خُلد على مئات السنين . ومعنى هذا أن عناصر الخلود قد توافرت فيه ؛ فالقدماء إذن قد اهتدوا إلى الطريقة المثلى للشعر ، وما على المحدثين إلا أن يسيروا على منهجهم ، ويتخيروا طريقتهم ، وأى خروج على هذا النهج ليس مخاطرة غير مأمونة فحسب ، بل هو يقينا ابتعاد عن الشعر الحق . وهذا المفهوم يضع حافظا فى إطار الشعراء التقليديين بلا مراء .

ولكن قارئ الديوان يجد أيضا أبياتا أخرى ، قيلت فى نفس الفترة الزمنية ، ومفرقة على امتدادها ، بل أحيانا فى نفس القصائد التى وردت فيها الأبيات السابقة ، هى من أشد ما قيل إزراء بالقديم وسخرية به :

أمعن التقليد فيها فغدت
لاترى إلا بعين الكتب
أمر التقليد فيها ونهى
بجيوش من ظلام الحجب
١٩٠٧

عاف القديم وقد كسته يد البلى
خلق الأديم فهان فى خلقانه
١٩١٩

ملأنا طباق الأرض وجدا ولوعة
بهند ودعد والرباب وبوزع
وملت بنات الشعر منا مواقفا
بسقط اللوى والرقمتين ولعلع
وأقوامنا فى الشرق قد طال نومهم
وما كان نوم الشعر بالمتوقع
١٩٢٧

ومن نفس القصيدة أيضا أبيات صريحة فى عدم صلاحية القديم للعصر الحديث :

تغيرت الدنيا وقد كان أهلها
يرون متون العيس ألين مضجع
وكان بريد العلم عيرا وأنيقا
متى يعيها الإيجاف فى البيد تظلع
فأصبح لايرضى البخار مطية
ولا السلك فى تياره المتدفع
وقد كان كل الأمر تصويب نبلة
فأصبح بعض الأمر تصويب مدفع
ونحن كما غنى الأوائل لم نزل
نـغنى بأرماح وبيض وأدرع

وله قصيدة غير مؤرخة يخاطب فيها الشعر بأبيات أدق تحديدا لمفهومه الرافض للقديم :

قـد أذالوك بين أنس وكـأس
وغرام بظبية أو غزال
ونسيب ومدحة وهجاء
ورثاء وفتنة فضلال
وحماس أراه فى غير شئ
وصغار يجر ثوب اختيال
عشت ما بينهم مذالا مضاعا
وكذا كنت فى العصور الخوالى
حملوك العناء من حب ليلى
وسليمى ووقفة الأطلال
وبكاء على عزيز تولى
ورسوم راحت بهن الليالى
وإذا ما سموا بقدرك يوما
أسكنوك الرحال فوق الجمال
آن ياشعر أن نفك قيودا
قيدتنا بها دعاة المحال
فارفعوا هذه الكمائم عنا
ودعونا نشم ريح الشمال

هذا التناقض بين الموقفين من الشعر القديم لا يفسره تطور حدث فى مفاهيم الشاعر ؛ لأن الأبيات المتناقضة متعاصرة وممتدة خلال ثلاثين عاما تقريبا . ولا يفسره أيضا ما ذكرنا من أن الشاعر قد يردد رأيا فى مناسبة مجاراة لاتجاه نقدى سائد وهو لا يؤمن به ؛ فقد رأينا أنه موغل فى تقليد القدماء وفى المعاصرة معا فى القصيدة الواحدة ؛ فلا تفسير له إذن ـ فى رأيى ـ إلا أنه ليس تناقضا بين موقفين بقدر ما هو تعبير عن موقف واحد له بعدان متناقضان ، وهو موقف المجتمع المصرى عامة ، وبيئة المثقفين خاصة، فى نهاية القرن التاسع عشر ، حتى اليوم ، وهو المجتمع الذى بهره الغرب بمنجزاته المادية والحضارية ، وأثار مخاوفه -وأحيانا عداءه- باعتداءاته العسكرية والسياسية ؛ فهو مجتمع منجذب إلى الجديد الذى يمده به الغرب ماديا وحضاريا ، ومنجذب فى نفس الوقت ـ وربما بدرجة أشد ـ إلى تراثه السلفى يحتمى به من مخاوفه من الغرب المعتدى . ومن ثم فهو مجتمع يتحرك فى بعدين متناقضين فى ظاهرهما ، بعد أمامى يتيح له الاستفادة من منجزات الحاضر ويعينه على التطور نحو المستقبل ، وبعد خلفى يشده إلى الماضى حيث يجد الأمن من الخوف من الذوبان والفناء فى حضارة معتدية . ولقد بدأ المجتمع المصرى يشعر بهذين البعدين شعورا واضحا منذ جاءه نابليون بونابرت غازيا بجيش من الجند وجيش من العلماء ، وجيش من الأفكار والنظم السياسية ، فكره الجند وقتلهم فى حوارى القاهرة فى أثناء الثورة ، ولقى العلماء وسمع منهم وأخذ عنهم بعد تردد ، وتقبل الأفكار والنظم السياسية

وتفاعل معها فى سرعة جعلته يصر على حق الشعب فى المشاركة فى الحكم بعد ثلاث سنوات فقط . ولقد لخص الشيخ الشرقاوى البعدين المتناقضين للموقف الواحد عندما قبل المشاركة فى الديوان ثم رمى إلى الأرض بالشارة المثلثة الألوان . ومنذ هذا اليوم والمجتمع يعيش هذا الموقف ذا البعدين المتناقضين ، يعيشه سياسيا واجتماعيا واقتصاديا ، وقبل هذا كله يعيشه ثقافيا ، فواكبت حركة الترجمة عن الغرب حركة مماثلة لنشر كتب التراث ، وافتتحت المدارس التى تعلم علوم الغرب فى نفس الوقت الذى افتتحت فيه مدارس ومعاهد تعد لدخول الأزهر . ولا نريد أن نتتبع هذين البعدين المتناقضين والمتجاورين فى حياتنا الثقافية حتى اليوم، إذ ليس هذا موضوعنا ، وإنما ذكرناه لنصور موقف المجتمع المصرى عامة والمثقفين خاصة فى نهاية القرن التاسع عشر ، حين نشأ حافظ إبراهيم وتشكلت مفاهيمه ، فليس من الغريب إذن أن يكون ـ وهو المرآة الصادقة لمجتمعه ـ متشبثا بالقديم مزريا به ، وداعية للجديد كارها له فى نفس الوقت ، فلا تناقض فى مفاهيمه ، ولا تعارض فى آرائه ، لأنها صادرة كلها عن موقف واحد ذى بعدين متناقضين هو موقف المجتمع المصرى كله . ولا ينبغى أن يدهشنا قوله :

وأبى الجديد وقد تأنق أهله
فى الرقش حتى غر فى ألوانه

بعد البيت الذى ذكرناه من قبل :

عاف القديم وقد كسته يد البلى
خلق الأديم فهان فى خلقانه

ولا أن يقول عن شوقى :

يجئ لنا آنا بأحمد ماثلا
وآونة بالبحترى المرصع

ثم يقول فى نفس القصيدة :

عرفنا مدى الشئ القديم فهل مدى
لشئ جديد حاضر النفع ممتع

* * *

على أن لحافظ ، فى إطار موقفه من القديم والجديد ، عددا من الآراء فى بعض القضايا الجزئية المتصلة بالقديم ، وقد اتخذ منها مواقف محددة ؛ ومن أهمها رأيه فى الافتتاحية الطللية أو الغزلية لقصيدة المدح ، إذ رفض هذه الافتتاحية التقليدية ، ونص على هذا الرفض فى أبيات متفرقة فى ديوانه ، كما التزم بهذا الرفض فيما كتب من قصائد فى المدح والتهانى ؛ فمن بين سبع وخمسين قصيدة يضمها ديوانه لا تصادفنا افتتاحيات غزلية أو طللية إلا فى خمس قصائد فقط ؛ وهى نسبة ضئيلة جدا إذا قورنت بما فى ديوان شوقى من افتتاحيات طللية وغزلية تجاوزت باب المديح إلى أبواب أخرى لا يخطر على بال شاعر أن يبدأها بالغزل مثل القصائد السياسية . ومن الممكن أن نرد قلة الافتتاحيات الغزلية عند حافظ إلى أنه لم يكن شاعرا غزلا بطبعه إذا اعتمدنا على الديوان المنشور فى الحكم عليه ، فباب الغزل فى الديوان لايضم إلا عشر قطع مجموع أبياتها جميعا تسعة وعشرون ، ومنها ثلاث قطع مترجمة عن روسو ، وواحدة تعرض بالاحتلال الإنجليزى فهى فى باب السياسة أدخل ، وأغلب القطع غير المترجمة عموما غزل بالمذكر ، مما يرجح أنه قالها تظرفا فى المجالس لا تعبيرا عن عاطفة حقيقية . ومن كان هذا باعه فى باب الغزل لا يستبعد عليه أن يرفض الافتتاحية الطللية والغزلية تجنبا لما ليس من طبعه . ولكن الأمر ليس بهذه البساطة ، فبعض قصائده التى افتتحها بالغزل تنبئ عن نفس طويل فى هذا الباب إن شاء ، وقد وصل عدد الأبيات فى واحدة منها ، وهى فى مدح البارودى ، إلى خمسة وعشرين بيتا، فى حين شغل المدح اثنى عشر بيتا فقط . ثم إن هذه القصائد الخمس قد قيلت ما بين سنة ١٩٠٨ ؛ وهى مرحلة كان مفهوم الشاعر عنده لايزال متصلا بالمفهوم القديم الذى يجمع بين المنادمة وبين التكسب بالمدح . ثم تخلص من هذه الافتتاحيات تماما فى مدائحه التى استمر فى نظمها حتى سنة ١٩٣٢، أى آخر حياته . وكل هذا يرجح أنه قال هذه الافتتاحيات الخمس تقليدا للقديم قبل أن يستقر تماما على التحرر منه . غير أن ما يجعل الترجيح يقينا هو أن رفضه للافتتاحية الغزلية والطللية بدأ مبكرا فى سنة ١٨٩٩ ، أى فى السنوات التى كتب فيها القصائد الخمس ؛ فقد مرت بنا أبياته فى مدح الشيخ محمد عبده ، التى أعلن فيها أنه لن ينسب ولن يقف على الأطلال ، واعتذر بأن مدح الشيخ لم يترك فى قلبه موضعا لهذا . وقد كرر نفس الموقف ونفس الاعتذار بعد ذلك بخمس سنوات ، فقال فى مدح الخديو عباس سنة ١٩٠٤ :

ما ضاق أصغره عن مدح سيده
ولا استعان بمدح الراح والبان
ولا استهل بذكر الغيد مدحته
فى موطن بجلال الملك ريان

وإذا كان فى هذه السنوات لايزال مترددا ، فإنه حسم أمره فى سنة ١٩٠٧ ، وقرر فى صراحة ، ودون اعتذار ، أن الغزل والوقوف على الأطلال ليس رسالته ، وأن أمامه ما هو أهم وأولى بأن يوجه إليه طاقته الشعرية :

فما أنا واقف برسوم دار
أسائلها ولا كلف برود
ولا مستنزل هبة بمدح
ولا مستنجز حر الوعود
ولكنى وقفت أنوح نوحا
على قومى وأهتف بالنشيد
وأدفع عنهم بشبا يراع
يصول بكل قافية شرود

وكانت هذه القصيدة فى استقبال المندوب السامى المحتل ، وهذا قد يدفع إلى الظن بأن المناسبة هى التى أملت عليه هذا الرفض الحاسم ، وبخاصة أنه افتتح مدحه للخديو فى سنة ١٩٠٨ ، أى بعد سنة واحدة ، بعشرين بيتا من الغزل . غير أن هذا الظن ـ إن صح ـ يقدم سببا من أسباب لا كل الأسباب ؛ فإن تطور موقفه من

الاعتذار سنة ١٨٩٩ ، إلى هذا الرفض الحاسم فى سنة ١٩٠٧ ، ثم اندفاعه إلى السخرية والإزراء بالطلليات والنسيب بعد ذلك حتى بلغ ذروة الرفض بقصيدته (الشعر) التى عرضناها فيما سبق ، مضافا إلى هذا قلة القصائد التى افتتحها بالنسيب ثم توقفه تماما عنه ابتداء من سنة ١٩٠٨ ، كل هذا يقطع بأن رفض الافتتاحية الطللية والغزلية كان موقفا ثابتا لحافظ، ينبئ عن تغير مفهوم قصيدة المدح خاصة ، ورسالة الشاعر عامة ، عما بدأ به فى مطلع حياته

* * *

ومن ارائه الهامة أيضا داخل إطار موقفه بين القديم والجديد ، رأيه فى القول النقدى المأثور «أعذب الشعر أكذبه» ، فقد رفضه كما رفض الافتتاحية الطللية ، ونص على رفضه فى أبيات صريحة فى الديوان ، وطبقه فيما نظم من قصائد المديح بالقدر الذى سمحت به قدرته على التزام الصدق ، وفى الحدود التى يأمن فيها عاقبته . ولا يتسع المجال لتتبع التطبيق فى الديوان ، ولكن العقاد قد لفتته هذه الظاهرة فى مدائح حافظ ، فسجلها ، وعدها مما يحسب له ، فكتب فى الفصل الذى عقده عن حافظ فى كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» يقول «هو وسط بين مبالغة الأقدمين وقصد المحدثين ولا سيما فى المدح» ثم ساق نموذجين من مدحه وعقد بينهما مقارنة انتهى منها إلى أنه «بهذه الخصلة أيضا كان حافظ متفردا بين شعراء جيله قليل النظير.»(٢٥) وأكذب الشعر فى هذا القول المأثور كان مقصودا به الخيال فى أول الأمر ، ولعله كان دفاعا من الشعر عن نفسه ضد من أساء فهم الآية الكريمة «والشعراء يتبعهم الغاوون ، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون مالايفعلون» فعمموا هذا النعى ليشمل دور الخيال فى الشعر عامة ، ونتج عن هذا التعميم أن أصبح الخيال مرادفا للكذب . ودافع النقد عن الخيال مستعملا مرادفه ، ثم اختفى الأصل ليبقى المرادف بكل ما يحمل من مدلولات الكذب السيئة ، فانحرف الخيال إلى المبالغة ، ثم أسرف فيها حتى آلت إلى تلك الدرجة من الاستحالة والنفاق التى يمجها الذوق السليم . وكان هذا أوضح مايكون فى شعر المدح خاصة ، حيث الممدوحون لا يملكون من الصفات الجديرة بالمدح ، لا حاجة الشاعر لعطائهم ، حتى تحول شعر المدح إلى لون من التسول تأباه الحاسة الفنية والكرامة الإنسانية على السواء . وكان لابد أن يتغير الأمر بعد أن تغيرت رسالة الشعر وعادت – أو حاولت أن تعود – إلى وضعها الطبيعى كتعبير عن وجدان الشاعر أو كلسان للقبيلة التى تطورت إلى الشعب ، فنزل الشعر من القصور حيث كان منادمة وتسولا إلى الشوارع ليصبح تعبيرا ودعوة . وقد حدث هذا وحافظ فى نشأته ، وظهر بوضوح فى شعر البارودى الذى اتخذه حافظ مثلا يحتذى . ولما كان حافظ دون البارودى مكانة وزعامة ، ودون شوقى ثراء وصلة بالقصر ، فقد واجه المشكلة من اول الأمر؛ إذا كان عليه أن يمدح، فمن ممدوحه؟ مدح أولا أصدقاءه والسراة منهم خاصة ، ومدح أولى الأمر ممثلين فى الخديو ، ثم انتهى إلى مدح الزعماء والقادة والمصلحين . وهكذا نرى أنه إذا كان قد تكسب – أو حاول أن يتكسب – بالمدح فى أول حياته ، فقد فعل هذا فى نطاق السراة من الأصدقاء والزعماء ، ولم يؤثر عنه – إن صحت الرواية – إلا تكسبه أربعين جنيها من البارودى(٢٦) . وعلى أية حال فإن هذا جعله يواجه السؤال : بم يمدح ؟ وانتهى سريعا – فى سنة ١٩٠١ – إلى هذا الموقف الذى عرضه بجلاء فى هذا البيت مادحا الخديو :

يا من توهمت أن الشعر أعذبه
فى الذوق أكذبه ، أزريت بالأدب

ثم يعود لترديد نفس المعنى مع الفخر به ، فيقول مادحا الشيخ محمد عبده :

قالوا صدقت فكان الصدق ما قالوا
ما كل منتسب للقول قوال
هذا قريضى وهذا قدر ممتدحى
هل بعد هذين إحكام وإجلال

ولكن الأمر تطور إلى أبعد من هذا ، فلم يعد مجرد حاسة فنية أو كرامة إنسانية بعد أن أصبح الشعر رسالة سياسية واجتماعية حمل حافظ لواءها أو كان من أبرز حامليها على أقل تقدير ، فأصبحت القضية قضية خطر يهدد الوعى السياسى والتطور الاجتماعى ، ويهدد الشعر نفسه بأن يرتد إلى ما كان عليه قبل هذا الجيل ، مجرد متعة وتسلية وخطرات مخمورين ومخدرين ، وتصدى حافظ لهذا الخطر فى عنف :

وأديب قوم تستحق يمينه
قطع الأنامل أو لظى الإحراق
يلهو ويلعب بالعقول بيانه
فكأنه فى السحر رقية راق
فى كفه قلم يمج لعابه
سما وينفثه على الأوراق
يرد الحقائق وهى بيض نصع
قدسية علوية الإشراق
فيردها سودا على جنباتها
من ظلمة التمويه ألف نطاق

والكذب الذى يهاجمه حافظ هنا بكل هذا العنف ليس الكذب فى المدح كما هو فى البيتين اللذين أوردناهما أولا ، ولكن الكذب فى السياسة وفى الاجتماع وفى كل باب من أبواب الشعر الذى نزل إلى الشارع ليلعب دوره فى الحركة الوطنية . ولكنه يندرج على المدح أيضا بعد أن أصبح جزءا من رسالة الشعر القومية ، وامتزج بالسياسة فى مدح الزعماء وبالإصلاح فى مدح قادة الرأى ودعاة التقدم حتى كاد أن يصبح قصرا عليهم .

ويدفع هذا إلى تساؤل آخر : أى صدق هذا الذى يدعو إليه حافظ ؟ أهو الصدق الخلقى بمعنى مطابقة القول للواقع أم الصدق الفنى بمعنى مطابقته للوجدان ؟ وهذا التفريق بين الصدقين لم يتوقف عنده حافظ ، ولعله لم يخطر على باله على الإطلاق ، فهو تفريق لم تنتبه الحياة الأدبية إلى أهميته إلا بعد أن نشبت المعارك النقدية بين دعاة التجديد على أساس من الاستفادة بآداب الغرب

وبين أصحاب القديم فى العشرينيات . وبيتا حافظ فى مدح الخديو ومدح محمد عبده ظاهرهما أنه يقصد الصدق الخلق ؛ فهو يقول إنه لايمدح أحدا بما ليس فيه ، ولكن الفرق بين ما للممدوح من صفات حقيقية ، وبين ما يشعر الشاعر أنه صفات حقيقية ، بل بين ما يتمنى أن يكون صفات حقيقية ، هو فرق ضئيل لم يتوقف عنده حافظ فى مطلع القرن ، وإلا فهو يدرك تماما أنه يمدح الخديو بما يتمنى أن يكون فيه من صفات لا بما فيه من هذه الصفات فى الواقع ، وشأنه فى ذلك شأن مصطفى كامل فى تأييده للخديو فى المرحلة الأولى من كفاحه الوطنى . وربما أبعد حافظ فى هذا الأمر ، فمدح بما يوقن بأنه ليس فى الممدوح ، على أمل أن يحقق من هذا الممدوح خيرا. فبينما نراه يستقبل تولية فؤاد ملكا بمصر بهذه الأبيات التى لا يشك أحد فى صدقها الفنى والخلقى معاً :

يا مليكا برغمه يلبس التا
ج ويرق لعرشه مملوكا
إن أتمت يداك تخريب مصر
فلقد مهد الخراب أبوكا
أبق شيئا ، إذا مضيت ذميما
عن قريب ، يأتى عليه بنوكا

نراه يمدحه فى سنة ۱۹۲۲ بمثل هذه الأبيات التى أقل ما يقال عنها إنها نقيض للأبيات السابقة :

ولا عجب لمصر على ولاء
ومالكها على خلق عظيم
يطالعها ببر كل يوم
ويرعاها بعين أب رحيم

....

كذا فليحمل التاجين ملك
يعز شعائر الدين القويم
ويخشى ربه ويطيع مولى
هداه إلى الصراط المستقيم

وهذا كله كذب باعتراف حافظ نفسه فى الأبيات السابقة ، وهو كذب يستهدف به الحصول على منفعة،شأنه شأن المتكسبين بالمدح ، ولكن هذه المنفعة لوطنه لا لنفسه ، وهو يطالب بها فى تحديد ووضوح ولا يتركها لتقدير كرم الممدوح وأريحيته :

أيأذن لى المليك البر أنى
أهنئ مصر بالأمر الكريم
فقد تم البناء وعن قريب
تزف لك البشائر من «نسيم»
فدار البرلمان أعز دار
تشاد لطالب المجد العميم
بها يتجمل العرش المفدى
وتحيا مصر فى عيش رخيم
فشرفها بربك واختتمها
وأسعدها بدستور تميم

وهنا لا تستطيع أن تجد فرقا واضحا بين الصدق الخلق والصدق الفنى ؛ فالشاعر يكذب ، ويعرف أنه يكذب ، ولكن كذبه جزء من عملية إبداعية أكبر من مجرد المدح ، عملية تجيش فى وجدانه وتدفعه إلى أن يكذب تعبيرا عنها ، فيقترب الكذب الخلق من الصدق الفنى اقترابا كبيرا يكاد يماثل اقتراب مخالفة الواقع للخيال فى سبيل الخيال نفسه .

على أن حافظا قد أدرك الفرق بين الصدق الخلق والصدق الفنى نتيجة للحركات النقدية الجديدة التى أشرنا إليها ، وحدد مفهومه منحازا إلى الصدق الفنى فى وضوح . فنراه فى سنة ۱۹۱۹ يصف شعر شوقى بهذا البيت ذى الدلالة المحددة :

يملى عليه عقله وجنانه
ما ليس ينكره هوى وجدانه

هذا عرض لبعض مفاهيم حافظ الشعرية . أرجو ـ رغم قصوره ـ أن يكون معينا على مزيد من فهم الرجل . ومزيد من تقييم شعره ووضعه فى الموضع الصحيح والملائم لمكانته ولدوره فى نهضة الشعر العربى الحديث .

هوامش وتعليقات

(۱) قال له « ما أظنك إلا أكثر قبل أن تعرفه . إن العقاد يعقد على الناس الحياة ، إنه لا يدع شيئا على حاله وفى مقاييس النقد وفى منازع الفكر وفى سائر الامور . نصيحتى إليك أن تنجو بحياتك منه . »

(ذكريات عن حافظ ومجالسه) للأستاذ عبد الرحمن صدقى . ص : ١٤٩ من الكتاب الذى أصدره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب فى ذكرى حافظ إبراهيم سنة ۱۹٥٧ طبع المطبعة الأميرية .

(٢) «وقد سألته رحمه الله ذات يوم كيف تتصور القبر جاثيا ؟ فقال : دعنى من نقدك وتحليلك ، ولكن حدثنى ، أليس يحسن وقع هذا البيت فى أذنك ؟ أليس يثير فى نفسك الحزن ؟ أليس يصور ما لمصطفى من جلال ؟ قلت بلى ولكن ... قال : دعنى من لكن واكتف مثلى بهذا .»
طه حسين ـ حافظ وشوقى ـ صفحة ١٧٣ ـ الطبعة الرابعة ١٩٥٨ ـ مكتبة الخانجى .

(٣) «وأنا أريد أن أعترف أيضا بأنى كنت أوثر حافظا على شوقى فى حياتهما ، وكنت أختص شاعر النيل من المودة والحب بما لم أختص به أمير الشعراء .»
المرجع السابق ص : ١٧٨

(٤) احمد حسن الزيات ـ وحى الرساله ص : ٢٥٨ ـ المجلد الأول ـ الطبعة الثانية ـ نهضة مصر .

(٥) طه حسين ـ حافظ وشوقى ص : ١٩٣ ، ١٩٨ .

(٦) «لقد خدعنى حافظ عن نفسه كما خدعنى شوقى عنها . كنت ألقى حافظا أول عهده بالشعر وكان يسمعنى كثيرا من شعره فلا يعجبنى ، فقلت له ذات يوم : أرح نفسك من العناء فلم يخلقك الله لتكون شاعرا ، «ولكنه لم يقبل نصحى ، وحسنا فعل ، فما زال يجد ويكدح حتى أرغم الشعر على أن يذعن له وأصبح شاعرا»
نقلا عن طه حسين : حافظ وشوقى ص : ١٩١

(٧) ديوان حافظ إبراهيم جـ١ ص : ٩٢ من المقدمة ـ طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠

(٨) المرجع السابق ص : ٣٥ .

(٩) المرجع السابق ص : ١٩٢ ، ٢٩٤ من الجزء الأول ، ص : ١٠٥ من الجزء الثانى .

(١٠) صدر كتاب الوسيلة الأدبية سنة ١٨٧٥ أو حولها ، وحدد الطبيب ميلاد حافظ بسنة ١٨٧٢ .

(١١) مقدمة شوقى للطبعة الأولى من ديوانه نقلا عن عدد الهلال الخاص بشوقى الصادر فى أول نوفمبر ١٩٦٨ صفحات : ١١ ، ١٠ ، ١٤ على الترتيب .

(١٢) مقدمة البارودى لديوانه ص : ٥٥ من الجزء الأول .

(١٣) كتاب مهرجان البارودى ـ دراسة زكى نجيب محمود ص : ٧٨ . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ١٩٥٨ .

(١٤) ذكرى حافظ إبراهيم ـ دراسة محمد صبرى . ص : ٦٩ .

(١٥) حسين المرصفى ـ كتاب الوسيلة الأدبية ص : ٣٥ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ .

(١٦) محمد حسين هيكل ـ مقدمة ديوان البارودى ص : ١٤ من الجزء الأول .

(١٧) طه حسين ـ حافظ وشوقى ص : ١٩٨ ، ١٩٩ .

(١٨) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص : ١٠ طبعة كتاب الهلال يناير ١٩٧٢ .

(١٩) قال عتبة بن ربيعة للرسول ﷺ فيا قال «... وإن كان هذا الذى يأتيك رئيا تراه لا تستطيع رده عن نفسك طلبنا لك الطب ...» .
سيرة ابن هشام ص : ٢٩٤ جـ١ طبعة الحلبى سنة ١٩٥٥

(٢٠) يوسف البديعى : الصبح المنبى عن حيثية المتنبى ص : ٦٥ ، ٧٤ ـ دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٧٧ .

(٢١) محمد عبده : مقدمة نهج البلاغة ص : ٣جـ١ طبعة الحلبى وهى غير مؤرخة .

(٢٢) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص : ١٥٦ .

(٢٣) أحمد شوقى : مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه ـ كتاب الهلال ص : ١١ ، ١٢ .

(٢٤) ديوان حافظ جـ٢ ص : ٨٧ .

(٢٥) عباس محمود العقاد : شعراء مصر ص : ١٧ .

(٢٦) على الحديدى : محمود سامى البارودى ص : ١٨٦ ـ سلسلة اعلام العرب ٦٥ ـ دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ، والقصة منقولة عن كتاب حياة مطران لطاهر الطناحى .

شعر حافظ إبراهيم

دراسة فى ضوء الواقع السياسى والاجتماعى

على البطل

تحدث محمود تيمور فى كتابه «دراسات فى القصة والمسرح» عن بعض ذكريات شبابه ، وفى هذا الحديث تأتى صورة حافظ إبراهيم فى إطارها الطبعى ، الذى لا يصح إغفاله عند الحديث عن حافظ ، يقول : «وأذكر أنى كنت فى عهد الصبا أحرص على شهود المحافل التى يلقى فيها شاعر النيل حافظ إبراهيم قصائده الشعبية ، فى الشئون الاجتماعية والسياسية العامة ، وكان الشاعر – كعهده – يؤثر أناقة اللفظ ، وجزالة العبارة ، حتى ليفتقر النشء المتأدب فى فهم كلماته إلى معجم ، وأنا – يومئذ – قليل الزاد من الفصحى ، ولكنى على الرغم من ذلك ما أكاد أستمع إلى حافظ ينشد ، حتى أحس معانيه تنساب إلى نفسى ، وإذا أنا أداعبه وأسايره بعاطفتى وشعورى ، ذلك لأن الموضوعات التى يعالجها الشاعر كانت ملء أسماعنا ، والأحداث التى يستوحيها تشغل بالنا .

ولم يكن جمهور حافظ من المثقفين خاصة ، وإنما كان خليطا من طبقات الشعب ، يفهمون عنه ، ويتأثرون به ، ويصفقون له فى صدق وإيمان .

ولست أنسى حفلا شعبيا شهدته فى حديقة الأزبكية لذلك العهد ، أنشد حافظ فيه إحدى روائعه ، وكان بين جمهور السامعين كثير من «ذوى الجلابيب» ، وهم يطربون للشعر ، ويهتاجون بالإنشاد ويتصايحون فى تهلل (هكذا) وإعجاب»[1]. وفى هذا الحديث يلمس محمود تيمور أهم الجوانب التى تعنينا فى دراستنا لحافظ إبراهيم وشعره ، ولنحدد ما يعنينا هنا بهذه المساقات : ففى جانب المضمون نرى عبارة تيمور «قصائده الشعبية فى الشئون الاجتماعية والسياسية» ، وفى جانب الشكل نرى أن حافظا «كان كعهده يؤثر أناقة اللفظ وجزالة العبارة» ، وفى مساق الانتماء نرى أن جمهور حافظ لم يكن «من المثقفين خاصة ، وإنما كان خليطا من أبناء الشعب» ، معظمهم «من ذوى الجلابيب» .

كان حافظ إبراهيم منتميا إلى الشعب ، بمولده وحياته وآلامه الشخصية ، فكان يحب أن يلقى أهله بالوجه الذى يلائمهم من وجوه شعره ، وذلك هو «القصائد الشعبية» فى «الشئون الاجتماعية والسياسية العامة» ، ولم يكن هذا الوجه هو كل ما لديه من وجوه الشعر ، ففى الجعبة مايتوجه به إلى غير أهله هؤلاء ، حين ترمى به الحاجات مطارح أبعد كثيرا من مأمن الأهل ، وإن كانت أقل بكثير مما كان يتمنى ، إذ إنه لم يستطع النفاذ إلى أبعد من قاع الأرستقراطية التى تعلق بها : وظيفة بدار الكتب يتقاضى عنها ثلاثين جنيها شهريا

عام ١٩١١، ورتبة «البكوية» من الدرجة الثانية عام ١٩١٢ (٢). كان راتبه ذاك يربو أضعافا مضاعفة عن راتبه فى الاستيداع من عام ١٩٠٠ إلى ١٩٠٣، وكان أربعة جنيهات، ثم تضاعف فى دار الكتب حتى بلغ ثمانين جنيها قبيل عام ١٩٣٢، إلا أن الهوة الهائلة كانت ماتزال تفصل بينه وبين أحمد شوق، أدنى شرائح الأرستقراطية إلى مطامح حافظ، والذى كان يتنقل من قصر بحلوان إلى قصر بالمطرية، حتى استقر بقصره على النيل، «كرمة ابن هانىء»؛ لكونه شاعر الأمير، وظل حافظ شاعر أهله «ذوى الجلابيب».

فى عام ١٩١١ أريد لحافظ إبراهيم أن يدخل إلى سياج، تأمن فيه الحكومة لسانه الذى يتجه اتجاها خطرا، فقد شاع بيتاه فى هجاء الأمير:

قصر «الدوبارة» ما لليثك رابض
فالذئب فى قصر «الإمارة» يحجل
ولقد سمعت بعابدين عواءه
فعجبت كيف يسود من لايعقل! (٣)

فلم تجد الحكومة صعوبة فى إلحاقه بركبها، وعُيّن فى دار الكتب «الخديوية» إذ ذاك. وإذ لم تكن لديه وثيقة لميلاده، فقد عرض على الأطباء الحكوميين لتقدير سنه فقدرت بتسع وثلاثين سنة. ولما كانت مثل هذه التقديرات بطبعها تميل مع الملابسات وتخضع لاعتبارات، ليس منها الدقة العلمية أو تحرى الحقيقة، فى مثل الظروف التى جرى فيها تعيين حافظ فى وظيفته، فإننا نرجح أن يكون مولد حافظ فى فترة تقع ما بين الأعوام ١٨٦٨ / ١٨٧٠، وليس فى ٤ / ٢ / ١٨٨٢ كما قدر الأطباء (٤). على أى حال، لقد ضاع تاريخ مولده، فيما ضاع عليه من فرص المستقبل الآمن بموت والده، وظل يضطرب بين حيوات قلقة حتى أظلته سماء دار الكتب بعد الأربعين.

ولد حافظ لأب مصرى، مهندس من مهندسى الرى، كان يشرف على قناطر ديروط، ولأم تركية الأصل. وكان خاله ــ الذى كفله بعد أبيه ــ «نيازى بك» مهندسا هو الآخر. وبهذا ينتمى حافظ إلى الشريحة الاجتماعية نفسها التى ينتمى إليها مصطفى كامل زعيم الحركة الوطنية فى بداية هذا القرن؛ إلا أن مسيرة الحياة قد خالفت بين مصيريهما؛ فاتجه مصطفى صعدا، بعلاقته بالخديو عباس، ووقف حافظ حائرا بين الاتجاه الجديد الذى يصعد، والاتجاه القديم المتزوى خلف آخر زعماء العرابيين الأستاذ الإمام محمد عبده. وظل حافظ موزع القلب والعواطف الوطنية، بين اتجاهين وطنيين، يظاهر أحدهما الخديو، وللآخر قنوات اتصال بالمعتمد البريطانى، يحتمى به من أعداء أمس واليوم والغد.

كان حافظ قد عاش فى طفولته نهاية أحداث الثورة، واتجهت حياته فى شبابه إلى المدرسة الحربية حيث تخرج عام ١٨٩١ ضابطا فى جيش يسيطر عليه قادة إنجليز لا ترضيه رئاستهم، ولا يرضيهم سلوكه، وتتصل أسبابه بالشيخ المصلح محمد عبده منذ عام ١٨٩٦، ثم يحدث تمرد بين الضباط المصريين فى السودان يشترك فيه حافظ، فيحاكم ويحال إلى الاستيداع منذ منتصف العام ١٩٠٠، فتفرغ لصحبة أستاذه الشيخ، ولم يفصل بينهما إلا موت الإمام.

ولقد شهد فى هذه الفترة حدثين مهمين تختتم بهما أحداث العرابيين بالانشقاق الفكرى بين الزعامة الروحية للثورة. كان الإمام محمد عبده قد عاد من منفاه عام ١٨٨٩ فوجد أن أعداءه قد انقسموا إلى معسكرين يتنافسان فى السيطرة على الوطن: الاستبداد والطغيان: ممثلا فى القصر، والاحتلال الأجنبى: ممثلا فى الإنجليز، ولم تكن ضراوة الأحقاد التى يحملها الخديو عباس له قد خفتت؛ بينما كان الإنجليز يستميلون العرابيين والشعب بتنديدهم المستمر بالطغيان الملكى، فهادن محمد عبده الإنجليز، إذ لم يهادنه القصر.

وعاود محمد عبده حلمه القديم؛ الإصلاح الهادئ الوقور، وتكوين مجموعة من التلاميذ تقوم على مبادئه وتواصل تعاليمه: الإصلاح الفكرى الذى يعارضه الاستبداد، فإذا ناصره الإنجليز فلا بأس؛ ومن ألمع هؤلاء كان سعد زغلول أحد شباب العرابيين.

ثم عاد النديم من منفاه عام ١٨٩٢ وأصدر مجلته «الأستاذ» فى ٢٣ أغسطس من العام نفسه. ولما كان قد عاد بأمر من الخديو الجديد عباس الذى استقبله فى القصر متغاضيا عن موقفه من أبيه، وكانت مرارة الهزيمة العسكرية فى التل الكبير لم تخف حدتها فى نفسه، فقد انطلق النديم فى «الأستاذ» منددا بالاحتلال، والمتعاونين معه، مساندا الخديو الشاب، بادئا بالحماس طريقا جديدا أمام مجموعة من الشباب الوطنيين الذين اتخذوا منه أبا روحيا لتيارهم الجديد فى الحركة الوطنية المتفجرة بالعواطف. ولم يلبث النديم أن غادر مصر منفيا، فى العام التالى، إلى الأستانة، تاركا الخديو وشباب الحركة الجديدة، وكان مصطفى كامل على رأس هذا الفريق. وكسرت عودة الزعيمين العسكريين ــ البارودى ١٩٠٠، ثم عرابى ١٩٠١ ــ هذا الانقسام. فقد لاذ البارودى بالقصر فرد إليه أمواله وألقابه، وأبدى عرابى رضاه عن الإصلاح الذى قام به الإنجليز ضد طغيان القصر، فثارت ثائرة الشباب المتهيج، ووقع التنافر بين فريق الحركة الوطنية منذ مطلع القرن الجديد، ولم يخفف منه انفصام الرابطة بين هذا الفريق وبين القصر فى أواخر حياة مصطفى كامل، إذ ظل عداؤهم للإنجليز حادا لايفتر، وظل توجسهم من الفريق الآخر ــ المهادن للإنجليز ــ باعثا على النفور الدائم.

كان التمرد الصغير الذى اشترك حافظ فيه مناسبة يبرز بها قوة الخصم ويختبر فيها صلابة الأمير. ولقد تحقق من قوة الخصم الإنجليزى، كما ظهرت له ميوعة الموقف الخديوى. ولعله تحقق آنذاك أن الإمام كان على حق فى مهادنته الاحتلال، أو لعله لم يوقن ذلك، إلا أن الأمر الذى لم يشك فيه هو أن الإنجليز يملكون من أمره وأمر بلاده ما لايملكه العباس، وأن موقف الإمام هو آمن المواقف فى هذه الظروف، فركن إلى الأمن، وإن لم يفقد تعاطفه مع فريق الشبان المناضلين فيعبر عن هذا الموقف تعبيرا دقيقا واعيا قوله المرير عام ١٩٠٠:

مَتى أرى النيل لاتحلو موارده
لغير مُرتَهِبٍ فى الله مُرتَقِبِ
فقد غَدَتْ مصرُ فى حالٍ إذا ذُكِرَتْ
جادَتْ جفونى لها باللؤلؤ الرطبِ
كأننى عند ذِكْرى ما أَلَمَّ بها
قَرْمٌ تَرَدَّدَ بين الموت والهربِ
إذا نَطَقْتُ فقاع السجن مُتَّكأً
وإن سَكَتُّ فإن النَّفْسَ لم تَطِبِ
أيشتكى الفقرَ غادينا ورائحُنا
ونحن نمشى على أرض من الذهب
والقومُ فى مصر كالإسفنجِ قد ظَفِرَتْ
بالماء، لم يتركوا ضرعا لمحتلب
ياآل عثمان: ما هذا الجَفَاءُ لَنَا
ونحن فى الله إخوانٌ وفى الكتب
تَرَكْتُمُونا لأقوام تُخَالِفُنا
فى الدين والفضل والأخلاق والأدب (٥)

ونقول إنه يعبر عن موقفه هو بدقة ووعى، إلا أن فهمه السياسى للمرحلة التاريخية التى تمر بها مصر وحركتها الوطنية كان فيها مشوشا؛ إذ يستنجد بآل عثمان وليسوا هناك، كما أن تعبيره الفنى كان بحاجة إلى الاستواء والنضج. على أية حال، لقد كان فى طريقه إلى تمتين علاقته بالإمام منذ ذلك العام، فيصقل وعيه السياسى بقدر مايطيق، كما كان أمامه شوط فنى طويل يستكمل به من أدواته الفنية بقدر مايطيق كذلك. أما حديثه عن النهب الاقتصادى فقد كان يردد ماردده الناس منذ عهد إسماعيل حيث هجمت أوشاب أوروبا على مصر، حتى تغلغلت حانات الأروام فى القرى المصرية من الإسكندرية حتى أسوان.

٢

لجأ حافظ منذ تسريحه من الجيش إلى دار الإمام محمد عبده فى عين شمس، ومجالسه الآهلة بالمريدين، وهناك وجد الأمن كله، كما وجد مايرضى جانبا من الإحساس الوطنى لديه، فى دفاع الإمام عن الملة، وإسهامه فى تجديد الفكر الدينى. أما الجانب الآخر فكان لدى الفريق الذى يظاهر أعداء الإمام، فى قصر الإمارة، حيث يفور الحماس النضالى فى خطب مصطفى كامل ومقالاته فى الصحف، فكان حافظ موزعا بين العقل الهادىء والقلب المشتعل، ولكنه لم يغامر بالبعد عن الأمن والهدوء فى رحاب الشيخ:

هذا قريضى، وهذا قَدْرُ مُمتَدَحى
هل بعد ذلك إحكامٌ وإجلالُ
إنى لأُبصِرُ فى أَثْنَاءِ بُرْدَتِهِ
نورا به تهتدى للحق ضُلَّالُ
حَلَّتْ داراً بها تُتْلَى مَنَاقِبُهُ
ببابها ازْدَحَمَتْ للناس آمالُ

* * *

صَحِبْتُ الهدى عشرين يوماً وليلةً
فَقَرَّ يقينى بعد ماكان يَرْجُفُ
كأنَّ يَرَاعِى فى مديحك ساجدٌ
مَدَامِعُهُ من خشية الله تذرفُ
إمامَ الهدى إنى أرى القوم أَبْدَعُوا
لهم بدعا عنها الشريعة تعزفُ
فَأَشْرِقْ على تلك النفوسِ لعلها
تَرِقُّ إذا أَشْرَقْتَ فيها وتَلْطُفُ
فأنتَ لها إن قام فى الشرق مُرْجِفٌ
وأنت لها إن قام فى الغرب مُرْجِفُ

* * *

يا أمينا على الحقيقةِ والإفتاء والشَّرْعِ والهدى والكتابِ
أنت نِعْمَ الإمامُ فى مَوْطِنِ الرَّأْى ونعمَ الإمامُ فى المحرابِ
ليتَ مِصْراً كغيرها تعرف الفَضْلَ لذى الفضلِ من ذوى الألْبَابِ
إنها لو دَرَتْ مَكَانَكَ فى المَجْدِ، ومَرْمَاكَ فى صُدُورِ الصِّعَابِ
لأَظَلَّتْكَ بالقلوبِ من الشمس، ووَارَتْ عِدَاكَ تحتَ التُّرَابِ
أنتَ عَلَّمْتَنا الرجوعَ إلى الحق، ورَدَّ الأُمُورِ لِلأَسْبَابِ (٦).

ثم هو لا يكتفى بذلك بل يتجه إلى الإنجليز يرثى ملكتهم الراحلة، ويمدح ملكهم الجديد:

أعزى القوم لو سمعوا عزائى
وأُعْلِنُ فى مليكتهم رثائى
وأدعو الإنجليز إلى الرضاء
بحكم الله جبار السماء

فكل العالمين إلى فناء

أعزى فيك تاجك والسريرا
أعزى فيك ذا الملك الكبيرا
أعزى فيك ذا الأسد الهَصُورَا
على العَلَمِ الذى ملك الدُّهُورا

وظَلَّلَ تحته أهلَ الولاء!

سَمَحْتُ من مِصْرَ ذاك التاجَ، والقمرا
فقلتُ للشِّعْرِ هذا يومُ مَنْ شَعَرا
يا دولةً فوقَ أَعْلامٍ لَهَا أَسَدٌ
تَخْشَى بوادِرَهُ الدنيا إذا زَأَرَا
يَجُولُ عَرْشُكِ من شمسٍ إلى قمرٍ
إن غابتْ الشمس أَوْلَتْ تاجَها القمرا

وهو لا يمدحهم لذاتهم، وإنما لما يتمتعون به من عدل وديمقراطية

تفتقر إليها مصر ، أو تطالب بها حكامها ، ولا تحصل عليها :

لا تعجبن لِمُلْكٍ عَزَّ جَانِبُهُ
لولا التعاونُ لم تَنْظُرْ له أَثَرَا
ما ثَلَّ رَبُّكَ عَرشا بات يَحْرُسُهُ
عَدْلٌ ولا مَدَّ فى سُلْطَانِ من غَدَرَا
تَشَاوَرُوا فى أُمُورِ المُلْكِ مِنْ مَلِكٍ
إلى وَزِيرٍ إلى مَنْ يَغْرِسُ الشَّجَرَا (٧)

ومع ذلك فهو لا يقاطع الخديو ولا خليفة المسلمين ، إذ يمدحها من آنٍ لآخر وإن كان لا يكثر . وهو حين يمدح الخديو فى المناسبات العامة مثل عيد الفطر وعيد الجلوس ، يشير إلى هذا الإقلال من المديح فيعلله مرة بالرغبة عن الثرثرة والفضول :

إلى سُدَّةِ العباس وَجَّهْتُ مِدْحَتى
بتهنئة شوقية النسج مِعْطَارِ
وأُنْشِدُ أَشْعَارِى وإن قَالَ حاسِدِى :
نَعَمْ شَاعِرٌ لَكِنَّهُ غَيْرُ مِكْثَارِ
كذا فليكن مَدْحُ الملوك ، وهكذا
يَسُوسُ القَوَافِى شَاعِرٌ غَيْرُ ثَرْثَارِ (٨)

ثم يعلله مرة ثانية بأن شاعر القصر — أحمد شوق — لا يترك لغيره ما يقوله فى الأمير ، وإن كان حافظ يلمح إلى إمكان تفوقه على شوق ، لو أراد التوجه إلى الملك :

ماذا ادَّخرتَ لهذا العيدِ من أَدَبِ
فقد عَهِدْتُكَ رَبَّ السَّبْقِ والغَلَبِ
تشدو وترهف بالأشعار مرتجلا
وتبرز القول بين السِّحْرِ وَالعَجَبِ
هذا هو العيدُ قد لاَحَتْ مَطَالِعُهُ
وكُلُّنَا بين مُشْتَاقٍ ، ومُرْتَقِبِ
إنى دعوت القوافى حين أَشْرَقَ لى
عيدُ الأمير فَلَبَّتْ غُرَّةُ الطَّلَبِ
يا من تَنَافَسَ فى أوصافه كَلِمِى
تَنَافُسَ العَرَبِ الأَمْجَادِ فى النَّسَبِ
لم يُبْقِ «أحمدُ» من قولٍ أُحَاوِلُهُ
فى مدح ذاتك فاعذرنى ، ولا تَعِبِ
فَلَسْتُ ممن سَمَتْ بالشعر هِمَّتُهُم
إلى الملوك ولا ذاك الفَتَى العربى (٩)

ويعلل تقصيره مرة ثالثة بأنه إنما يعطى غيره من الشعراء فرصة القول والتقرب من الخديو ، ولو قال لسد عليهم المطالع . وهكذا يغمز شوق غمزا شديدا ، فى خلقه وفى شعره :

أغريت بالغوص أقلامى لما تَرَكَتْ
فى لجة البحر من دُرٍّ ومرجانِ
كم رام شأوى فلم يدرك سوى صدفٍ
سامحت فيه لِنَظَّامٍ وَوَزَّانِ
عابوا سكوتى ، ولولاه لما نطقوا
ولا جرت خَيْلُهم شوطا بميدانِ
واليوم أنشدهم شعرا يُعِيدُ لهم
عهد النواسى أو أيام حسانِ
أزف فيه إلى العباس غانية
عفيفة الخدر من آيات عدنان
من الأوانس حلاها يراع فتى
صافى القريحة (صاحٍ غيرِ نشوانِ)
ما ضاق أصغره عن مدح سيده
(ولا استعان بذكر الراح والبان)
(ولا استهل بذكر الغيد مدحته)
فى موطن بجلال الملك ريان (١٠)

إن اصطدام حافظ بشوق فى هذه المرحلة لم يكن صداما مع القصر الذى يختص بشوق ؛ لأن هذا القصر كان يرعى الحركة الوطنية الشابة التى يعطف غليها حافظ برغم اختصاصه بالإمام ، وإنما كان صداما بين شاعرين شابين يتنافسان على زعامة الحياة الأدبية آنذاك ، اختص القصر بأحدهما فرفعه ، واختص الإمام بالآخر فصار يرى نفسه محدود الحظ مغموط المكانة كالإمام ، وإن كان قربه منه يكفيه :

أيهذا الإمام أكثرت حسادى فباتت نفوسهم فى التهابِ
أبصروا موقفى فَعَزَّ عليهم
منك قربى ، ومن علاك انتسابى
قل لجمع المنافقين ، ومنهم
خص بالقول «عبد أم الحبابِ»
عبد تلك التى يحرمها الله
إزاء الأزلام والأنصابِ
إن نفس الإمام فوق مناهم
ما تمنوا ، وإننى غير صابى

ولم يلبث الإمام أن لحق بربه ، وقبل أن تمضى سنة على وفاته ، وبالتحديد فى ١٣ / ٦ / ١٩٠٦ ، وقعت حادثة دنشواى التى أوضحت تباين موقف التيارين الوطنيين ؛ فنجد حافظا يحسم تردده بينهما — على الأقل فى هذا الحادث — فيقف إلى جانب تيار الشباب المؤيدين للخديو والمؤيدين منه ، مهاجما بعنف بعض تلاميذ الإمام الذين وقفوا إلى جانب الإنجليز :

أيها القائمون بالأمر فينا
هل نسيتم ولاءنا والودادا
لا تقيدوا من أمة بقتيل
صارت الشمس نفسه حين صارا
جاء جهالنا بأمر وجئتم
ضعف ضعفيه قسوة واشتدادا

كيف يخلو من القوى التشفى
من ضعيف ألقى إليه القيادا

أيها المدعى العمومى مهلا
بعض هذا فقد بلغت المرادا

لاجرى النيل فى نواحيك يامصـ
ـر ، ولاجادك الحيا حيث جادا
أنت أَنْبَتَّ ناعقا قام بالأمْـ
ـس ، فأدمى القلوب والأكبادا
إيه يا مِدرة القضاء ويامن
ساد فى غفلة الزمان وشادا
أنت جلادنا فلا تنس أنا
قد لبسنا على يديك الحدادا(١١)

إن موقفه هذا يتمايز عن موقفه السابق فى مدح الإنجليز ، وإن كان لم يبلغ حد المصادمة معهم ، والهجوم عليهم كما فعل بأعوانهم من المصريين . ولكنه يتمايز أيضا عن موقف شوقى شاعر الأمير الذى فضل السكوت حتى ينجلى الموقف فى حساب الأرباح والخسائر المرحلى . لقد ترك الخديو نفسه شباب الحركة يصادمون الإنجليز ، وصمت هو . وصمت شاعره تبعا لذلك ، أما حافظ فقد ارتفع صوته إلى جانب الحزب الوطنى الجديد ، مندداً بالجريمة وصانعيها عموما . وبذلك لم يكن انحيازه للحركة الجديدة تقربا من الخديو الذى يساندها ، ولكنه موقف وطنى أصيل من حافظ ، ينحاز فيه إلى الفريق الأقرب إلى نفسه وإلى ميوله الفكرية ، والناطق بلسان شريحته الاجتماعية . وهو حين يقف فى صف هذا الفريق بصفته الأصيلة ، وهى الوطنية المصرية ، لا يهتم بتقلبات الخديو حين تخلى عن هذا الفريق قبيل وفاة مصطفى كامل ، فيثبت فى موقعه ، ويكون أعلى الأصوات فى رثائه لزعيم الوطنية ؛ على حين يختفى صوت شوقى فلا يسمعه أحد إلا فى الذكرى الأولى ، يؤبن الفقيد تأبينا فاترا ، يقتصر على فلسفات سطحية عن الحياة والموت ، وحديثا مكرورا عن الأخلاق لا يمل شوقى ترديده ، وإن مله السامعون . وهكذا تأتى قصائد حافظ فى مصطفى كامل حارة حرارة تتناسب مع احتدام المعركةالوطنية فى هذه المرحلة .

ومع ذلك ، فإن حافظا لم يستطع أن يحسم ـ فيما بينه وبين نفسه ـ موقفه بإزاء الإنجليز ، إذ ظل مشوش الفكر أمام تلك القضية . وهذه هى النتيجة المنطقية للتربية الفكرية فى المرحلة التى كونت رؤيته السياسية . على يد الأستاذ الإمام ومريديه من رجال السياسة فى هذا العصر . الذين التقت نظرتهم مع نظرة فريق آخر من كبار الملاك الممثلين بحزب الأمة ، فرأوا أن الاحتلال يمكن أن يكون أقل ضررا من السلطة المستبدة التى كان الخديو يحاول استعادتها والانفراد بها ، ورأوا تعضيد كرومر فى مواجهته لسلطة القصر ، والإفادة من هذا الصراع بينهما . ولم يستطع حافظ أن يتخلص من تسلط هذه الفكرة على رؤيته السياسية أبدا ، فهو فى وداعه للورد كرومر . إنما يصدر عنها فى مقدمة قصيدته المشهورة :

سنطرى أياديك التى قد أفضتها
علينا ، فلسنا أمة تجحد اليدا
أَمِنَّا فلم يسلك بنا الخوف مسلكا
ونمنا فلم يطرق لنا الذعر مرقدا
وكنت رحيم القلب تحمى ضعيفنا
وتدفع عنا حادث الدهر إن عدا
ولولا أسى فى دنشواى ولوعة
وفاجعة أدمت قلوبا وأكبدا
لَذُبْنَا أسى يوم الوداع لأننا
نرى فيك ذاك المصلح المتوددا(١٢)

وإن حاول فى بقية القصيدة أن يورد مآخذ أعداء اللورد ، انسجاما مع موقعه الجديد فى صف مصطفى كامل والحركة الوطنية الجديدة . ثم تظهر الفكرة ذاتها ـ فكرة مظاهرة الاحتلال للحد من سلطة الخديو المطلقة ـ مرة ثانية فى قصيدته التى يستقبل بها المعتمد البريطانى الجديد ، السير «جورست» ، خليفة كرومر فى منصبه :

بنات الشعر إن هى أسعدتنى
شكوت من العميد إلى العميد
ولم أجحد عوارفه .. ولكن
رأيت المن أدعى للجحودِ
أذِيقُونَا الرجاء .. فقد ظمئنا
ـ بعهد المصلحين ـ إلى الورودِ
ومُنُّوا بالوجود فقد جهلنا
بفضل وجودكم معنى الوجودِ
إلى من نشتكى عنت الليالى
إلى العباس أوعبد الحميد
ودون حماهما قامت رجال
تُرَوِّعُنَا بأصناف الوعيدِ(١٣)

إنه يرى أن أجَلَّ إصلاح يمكن أن يقدمه الإنجليز لمصر هو جلاؤهم عنها إنجازا لوعودهم السابقة ، ولكن ذلك يستحيل دون قوة ذاتية من الشعب تجبرهم على الجلاء :

فليت كرومرا قد دام فينا
يطوق بالسلاسل كل جيدِ
ويتحف مصر آنا بعد آن
بمجلودٍ ومقتول شهيدِ
لننزع هذه الأكفان عنا
ونبعث فى العوالم من جديدِ

ولكن مادامت هذه القوة غير موجودة ، ومادام الإنجليز ـ تبعا لذلك ـ متمسكين بالبقاء الأبدى ، فليس هناك بد من استثمار نزعاتهم الإصلاحية ، والإفادة من وقوفهم فى وجه السلطة المطلقة التى يطالب الخديو بها لنفسه :

إذا اسْتَوزَرْتَ فاستَوزِرْ علينا
فتًى كالفضل أو كابن العميدِ
وفى الشورى بنا داء عهيد
قد استعصى على الطب العهيدِ
تدارك أمةً فى الشرق أمست
على الأيام عاثرةَ الجُدُودِ
وأيِّدْ مصرَ والسودانَ تَغْنَمْ
ثناء القوم من بيضٍ وسود(١٤)

وهذا الموقف ينتمى إلى فكر الإمام محمد عبده ، الفكر الإصلاحى ، الذى لم يبتعد عنه حافظ كثيرا ، حتى بعد وقوع حادث دنشواى ؛ فهو يتوجه إلى سعد زغلول ـ أبرز تلاميذ الإمام ـ مطالبا إياه بالاستمرار فى الطريق الإصلاحى نفسه :

يا سعدُ إنَّ بمصر أيتاماً تُؤَمِّلُ فيك سعدا
قد قام بينهمو وبين العلم ضيق الحال سدا
مازلت أرجو أن أراك أباً وأن ألقاك جدا
حتى غدوت أباً : لَهُ
أضحت عيال القطر وُلْدَا
فاردد لنا عهد الإمام
وكن بنا الرجل المفدى(١٥)

إن حافظا ، الذى بدأ مسيرته السياسية فى ركاب الإمام محمد عبده المعادى للخديو ، ليغمز أسرة محمد على ، ويصفهم بالقاسطين المستبدين ، ومع ذلك ظل يحفظ درجة ما من درجات القرب مع الخديو ، طوال رعايته للحركة الوطنية الجديدة ، ولكنه حين يتخلى الخديو عن الحركة بعد دنشواى ، يطلق بيتيه فى هجاء الخديو ، فى العام الذى توفى فيه مصطفى كامل ، ويحرض فيهما المعتمد البريطانى على أمير البلاد ، «الذئب» الذى يجحل فى «قصر الإمارة» ، والذى ساد بلا عقل ، ولا موجب للسيادة .

وهو فى هذه الفترة حين ينطق باسم الحزب الوطنى ، ويرفع من شأنه ، لا ينسى أنه تلميذ محمد عبده ، العرابى القديم ؛ فهو يلهج بالدستور وحكم الشورى ، الذى صار مطلبا ملحا من مطالب الحركة الجديدة أيضا بعد انحرافها عن الخديو وانحراف الخديو عنها ، وهكذا تضيق رقعة الخلاف بين خلفاء مصطفى كامل وبقايا العرابيين . ويقف حافظ مادحا البرنس حسين كامل رئيس مجلس الشورى الذى غضب عليه الخديو وشاعره شوقى آنذاك ؛ فيمدحه حافظ ويحرضه على أن يدعم موقف «حزب الشمال» أى المعارضة التى يمثلها الحزب الوطنى :

أبا الفلاحِ إن الأمر فوضى
وجهل الشعب والفوضى لِزامُ
وإن لم يدرك الدستور مصرا
فما لحياتها ـ أبدا ـ قِوَامُ
ويا حزب اليمين إليك عنا
لقد طاشت نبالك والسهامُ
ويا حزب الشمال عليك منا
ومن أبناء نجدتك السلامُ(١٦)

وكانت صيحته هذه مقدمة لاحتواء الحكومة الخديوية له : فى سياج الوظيفة التى تكبله وتعقل لسانه ، والإنعامات الخديوية برتبة ونيشان من أدنى درجات التشريف الملكية ، ولكنها كانت كافية لعقل لسان حافظ ، أمدا طويلا .

٣

ويركن حافظ إذن إلى الدعة والسكون الآمن فى رحاب وظيفته الجديدة فى دار الكتب الخديوية ، فيسالم الجميع ؛ حتى إذا أعلنت الحرب العالمية ، وتبعها إعلان الحماية البريطانية على مصر لقطع علائقها بدولة الخلافة ، وعزل الإنجليز عباسا وولوا عمه حسين كامل سلطانا على مصر ، وجدنا حافظ يستقبل السلطان الجديد «أبا الفلاح» مهنئاً وناصحاً بمسالمة الإنجليز وموالاتهم :

هنيئا أيها الملك الأجل
لك العرش الجديد وما يظل
تسنم عرش إسماعيل رحبا
فأنت لصولجان الملك أهل
ووال القوم إنهم كرامٌ
ميامين النقيبة حيث حَلُّوا
لهم ملك على «التاميز» أضحت
ذراه على المعالى تستهل
فإن صادقتهم صدقوك ودا ...
وليس لهم إذا فتشت مثل
وإن ناديتهم لَبَّاكَ منهم
أساطيل وأسياف تسل(١٧)

وإن كان فى حيرة من أمر الحماية والفرق بينها والاحتلال ، فهو فى آخر الأمر يرجو أن تخف سيطرة الإنجليز على مصر ويتحول بطشهم فيها إلى مناصرة ورعاية ، متوجها بهذا الرجاء للمعتمد البريطانى الجديد : السير مكماهون :

أى مكمهون قد سمت بال
قصد الحميد وبالرعاية
ماذا حملت لنا عن ال
ملك الكبير ، وعن «جراية»
أوضح لمصر الفرق ما
بين السيادة والحماية
أضحت ربوع النيل سلطنة ، وقد كانت ولاية

فتعهدوها بالصلا
ح ، وأحسنوا فيها الوصاية
أنتم أطباء الشعو
ب وأنبل الأقوام غاية
أنى حللتم فى السبلا
د ، لكم من الإصلاح آية[١٨]

وقرب نهايات الحرب ، يتباعد بقايا العرابيين عن الإنجليز ، كما يتباعد الحزب الوطنى عن الخديو والأتراك . وبهذا تتقارب مواقف فريق الوطنية المصرية ؛ فينادى العرابيون بجلاء الإنجليز ويرضى الوطنيون بالاستقلال التام عن تركيا ، ويطالب الفريقان معا بالدستور . وحين تنتهى الحرب ويشكل سعد زغلول وفده للمطالبة بالاستقلال ، يبدى أصحاب الحزب الوطنى وعيا كبيرا حين يمتنعون عن إرسال وفدهم الذى كانوا قد شكلوه للغاية نفسها ، وذلك ليتيحوا لوفد زغلول فرصته الكاملة فى النجاح[١٩] . وفى بحران الثورة الشعبية العارمة لانجد لحافظ أثرا كبيرا ، لا فى مقدماتها ولا فى نهاياتها ، فقبيل اندلاعها يقف فى ٨ / ٢ / ١٩١٨ ليلق قصيدته العمرية المشهورة متخفيا فى إطار التاريخ ، إلا أنه لا يتجاوز تمجيد «الشورى» التى أعلى عمر من شأنها :

وما استبد برأى فى حكومته
إن الحكومة تُغرِى مستبديها
رأى الجماعة لا تشقى البلاد به
رغم الخلاف ، ورأى الفرد يشقيها

وواضح أنه ينظر بناظرة حديثة إلى أمر الشورى العمرية ويحاول أن يشير إلى هذا :

لعل فى أمة الإسلام نابتة
تجلو لحاضرها مرآة ماضيها
وحسبها أن ترى ما كان من عمر
حتى ينبه منها عين غافيها[٢٠]

وحين تجرفه العواطف فى سورة الأحداث فلا يستطيع أن يمنع نفسه من الحديث عن الحماس الوطنى لنساء مصر ، وقيامهن بالمظاهرات تأييدا للزعماء المنفيين ؛ فيقول قصيدة يسخر فيها من الجنود الإنجليز الذين هجموا بالسلاح على نساء عزل ، وكأنهن الجنود الألمان فى تصور الجيش الإنجليزى المغوار :

يمشين فى كنف الوقا
ر ودار سعد قَصْدُهُنَّهْ
وإذا بجيشٍ مُقْبِلٍ
والخيلُ مُطْلَقَةُ الأعِنَّةْ
وإذا الجنودُ سُيُوفُها
قد صُوِّبتْ لِنُحُورِهِنَّهْ
والخَيْلُ والفُرسانُ قد
ضربت نطاقاً حَوْلَهُنَّهْ

فتطاحن الجيشان سا
عاتٍ تَشِيبُ لها الأجِنَّةْ
فَلْيَهْنَأِ الجَيْشُ الفَخُو
رُ بنصره وبكَسْرِهِنَّهْ
فكأنما الألمانُ قد
لبسوا البراقعَ بَيْنَهُنَّهْ
فلذاك خافوا بأسهن
نَ وأشفقوا من كَيْدِهِنَّهْ[٢١]

وإذ رأى حافظ أنه بقصيدته هذه قد خالف سنن القصد والاعتدال ، وتجاوز المقدار الذى أخذ نفسه به منذ غنم وظيفته فى الكتبخانة الأميرية ، فقد أنكر نسبة القصيدة إلى نفسه منذ قالها سنة ١٩١٩ إلى أن تغيرت الظروف العامة ، أو على الأقل تغيرت ظروفه هو ؛ فقارب الإحالة على المعاش ، فلم تنشر القصيدة منسوبة إليه إلا فى مارس سنة ١٩٢٩ ، بعد عشر سنوات كاملات من الأحداث[٢٢] .

وفى نهاياتها يتحدث حديثا محايدا عن تصريح الاستقلال المشهور فى فبراير ١٩٢٢ ، وهو حريص على أن يرضى الجميع ، أو على الأقل يجهد حتى لا يغضب منه أحد : الحكومة ، أو الاحتلال ، أو المشاعر الوطنية ، لذلك فهو لا يقطع برأى فى هذا التصريح :

أموقف للجد نجتازه ؟
أم ذاك لِلأهى بِنَا مسرحُ
ألمح لاستقلالنا لمعةً
فى حالك الشك فأستروحُ
وتطمس الظلمة آثارها
فأنثنى أنكر ما ألمحُ
قد حارت الأفهام فى أمرهم
إن لمحوا بالقصد أو صرحوا
فقائلٌ : لا تعجلوا ، إنكم
مكانكم بالأمس لم تبرحوا
وقائلٌ : أوسِعْ بها خطوةً
وراءها الغاية ، والمَطْمَحُ
وقائلٌ أسْرَفَ فى قولِهِ :
هذا هو استقلالكم ، فافرحوا
إن تسألوا العقل ، يقل : عَاهِدُوا
واستوثقوا فى عهدكم تربحوا
أو تسألوا القلب يقل : حاذروا
وصابروا أعداءكم تُفْلِحُوا[٢٣]

لقد تحامى حافظ موضوعات الخلاف السياسى الشائكة ، وولى وجهه شطر الجانب الآمن ؛ فهو يكتب فى موضوعات البر ومشروعات الخير التى يرعاها الوزراء والأمراء كالاكتتاب لإنشاء الجامعة الأهلية ، وملاجىء الأيتام وغير ذلك . ولكنه حين يترك دار الكتبِ عام ١٩٣٢ عند بلوغه سن التقاعد يحس أن قيود الوظيفة

قد حُطّت عنه ، وقد تحرر من إسارها ، يحاول ان يضرب بأوفر السهام معوضا ما فات . فهو يكتب ضد الإنجليز مقطوعات ملتهبة ، تحفل بها صحف الشهور الأولى من ذلك العام منسوبة إليه :

أبعد حياد لارعى الله عهده
وبعد الجروح الناغرات وئام
اذا كان فى حسن التفاهم موتنا
فليس على باغى الحياة ملام

كشفنا عن نواياكم ، فلستم
ـ وقد برح الخفاء ـ محايدينا
سنجمع أمرنا وترون منا
لدى الجلى كراما صابرينا
ونأخذ حقنا رغم «العوادى»
تطيف بنا ، ورغم «القاسطينا»

حولوا النيل ، واحجبوا الضوء عنا
واطمسوا النجم واحرمونا النسيما
واملأوا البحر ـ إن أردتم ـ سفينا
واملأوا الجو ـ إن أردتم ـ رجوما
إننا لن نحول عن عهد مصر
أو تَرَوْنَا فى الترب عظما رميما
فاتقوا غضبة العواصف . إنى
قد رأيت المصير أمسى وخيما[٢٤]

وإن صوته لا يدوى بالثورة على المستعمر فحسب ، وينذر بالمواجهه للأجنبى فقط ، ولكنه يتوجه بغضبه إلى حكم إسماعيل صدقى المستبد ومن خلفه العرش والإنجليز معا . وإذا كانت إشارته ـ فى الأبيات السابقة ـ وتهديده بان الشعب سيأخذ حقه «رغم العوادى» ، و«رغم القاسطين» إشارة مضمرة ، وتهديدا مُقَنّعاً ، فإنه فى قصيدة أخرى يفصح عن مقاصدة ويحدد الأسماء :

أشكو إلى (قصر الدبارة) ما جنى
(صدق) الوزير ، وماجنى (علام)

ويخاطب إسماعيل صدقى بقوله متهما إياه بموت الضمير :

ودعا عليكَ اللهَ فى محرابه
الشيخُ والقسيسُ والحاخامُ
«لاهُمَّ أحْيِ ضميرَهُ ، ليذوقها
غُصَصًا وَتَنْسِفُ نفسه الالآم» !

ويوجه الخطاب إلى الإنجليز ، مبينا أن حيادهم انحياز للحكومة الباطشة ، وأن عداءهم للشعب المصرى لم يعد يخفى على أحد ، ولا سبيل للتخلص منهم إلا بقوة هذا الشعب :

قل للمحايد هل شهدت دماءنا
تجرى ؟ وهل بعد الدماء سلام ؟
سُفِكَتْ مَوَدَّتُنَا لكم ، وبدا لنا
أن الحياد على الخصام لثام
لم يبق فينا من يمن نفسه
بودادكم ، فودادكم أحلام
إنا جمعنا للجهاد صفوفنا
سنموت أو نحيا ونحن كرام[٢٥]

ولكن جاءت هذه الصحوة فى وقت متأخر جدا ؛ إذ لم يمهله أجله لمواصلة هذا الطريق النضالى الذى كان جديرا به ، فلحق بربه فى صبح الخميس ٢١ / ٧ / ١٩٣٢ بعد إحالته إلى المعاش بنحو خمسة أشهر فقط .

٤

فى مطلع القرن ، وحافظ فى عنفوان الشباب ، أعدت للشعر جائزة ، فقال أبياتا يرشد فيها أصحاب الجائزة إلى الحكم السوى ، وإلى أن المستحق لها هو حافظ نفسه :

قل لِلأُلى جعلوا للشعر جائزةً
فيم الخلاف؟ ألم يرشدكم الله ؟
إنى فتحت لها صدرا تليق به
إن لم تحلوه فالرحمن حلاه
لم أخش من أحَدٍ فى الشعر يسبقنى
إلاّفتى ماله فى السبق إلاه ! !
ذاك الذى حكمت فينا يراعته
وأكرم الله والعباس مثواه[٢٦]

فهو يجعل نفسه ـ فى أبياته تلك ـ أشعر شعراء عصره ، وإن استثنى شاعر الأمير الفنى ، استثناء (بروتوكوليا) فقط ؛ ففى هذه الآونة المبكرة كان يرى أنه لا يفضله من أترابه شاعر ما ، حتى شاعر الأمير ، متأثرا خطى أمير الشعر فى نظره ، محمود سامى البارودى الشيخ . ولو أننا اطرحنا وجهة نظر حافظ هذه ، فسيبقى مع ذلك على دارسى شعر هذه الحقبة من تاريخنا الأدبى أن ينظروا فى شعر حافظ من خلال نظره فى شعر هذين الشاعرين : البارودى رائد نهضة الشعر وأميره الحق ، وشوقى الذى انتحى منحى خاصا بالشعر التقليدى ، فوضعه فى خدمة القصر الأميرى . بل إننا لنذهب إلى ما هو أبعد من ذلك فنرى أنه لابد أن ينظر إلى شعر حافظ ـ ليس فقط من خلال النظر فى شعر سابقه البارودى أو معاصره شوق ـ ولكن أيضا من خلال الحلقة التالية له ـ دعاة التجديد ـ وهى حلقة أصحاب الديوان ، والعقاد بشكل خاص من بينهم .

•

بعث البارودى ميت الشعر العربى إلى نهضة فنية توائم النهضة القومية التى عاصرها وكان من فرسانها ، فى الثورة العرابية . ولكن هذه النهضة قامت على أسس القيم الفنية القديمة ، واحتذاء للنماذج الشعرية الرفيعة فى عصور الفحولة السابقة ، مما جعلها تسير فى خط راجع ، على حين سارت النهضة الاجتماعية قدما ، متمردة على القيم الاجتماعية القديمة . ولهذا عاش شعر البارودى عصرا غير عصره ، فجاءت مفردات شعره وكثير من موضوعاته منتمية إلى المناخ الفنى

العباسى وما يسبقه من عصور ، حيث خمريات النواسى وطردياته ، وفخر المتنبى والشريف الرضى ، ومدائح الفرزدق ومعاصريه ، فى إطار من المفردات التى هاجرت من عصور هؤلاء واغتربت فى شعر البارودى الحديث ..

واغترب البارودى نفسه عن الوطن بعد الثورة ؛ ولدى عودته وجدَ فَتَيَيْن يتصديان لزعامة الحياة الفنية ، ويتنافسان على بلوغ الصدارة منها ، وكلاهما يمسك منه بسبب ، ويتعلق به من وجه . أما شوقى فكان يرى فى البارودى ابنا من أبناء الطبقة الأرستقراطية الحاكمة ، زلت به القدم ـ لا بهزيمة الثورة ، ولكن باشتراكه فيها أساسا ـ وجمح به الهوى ، فارتكب هذه الحماقة التى ظل يخجل منها طوال باقى أيامه[٢٧] بعد عودته من المنفى . أما حافظ فكان لدى عودة البارودى مستظلا بمعسكر الثورة ممثلا فى محمد عبده ، فلا عجب أن يرى الفارس العائد نموذجا لحلم كان يبتغى أن يمثله واقعا : فى الرداء العسكرى ، فلما فاته الواقع صار يتمنى أن يمثله فنا : فى تزعم الحركة الشعرية . وكذا كان حافظ أقرب من شوقى إلى روح البارودى وطبيعته[٢٨]

انتحى أحمد شوقى بالشعر التقليدى ناحية استكمل له فيها قمة نضج الشكل من حيث الارتفاع بالصياغة أو عبقرية الصناعة ، وأفقده بها أخص ما يميز الشعر العربى الغنائى ، من حيث انمحت فيه شخصية الشاعر وتلاشت ذاتيته الفردية . ذلك لأن شوقى استجلب القيم الكلاسيكية الغربية التى تحكم تعبيره عن الأرستقراطية الزراعية المسيطرة على مقاليد الأمور ؛ فشعر أحمد شوقى إذن نقيض لروح شعر البارودى بشكل خاص ، وإن كان تتويجا لمسيرة القصيدة العربية التقليدية وخطوة نهائية بلغت فيها نهاية إمكانات عطائها الفنى ، فى الصياغة الشكلية وجماليات الصنعة الشعرية .

أما شعر حافظ إبراهيم فكان يتوجه توجها بارودبا من الأساس ، حتى ليمكن أن يعد امتدادا واعيا لشعر البارودى ، سواء فى النهج الفنى أو فى التوجه السياسى ، مع الأخذ فى الحسبان ما حدث من تطور موازين القوى السياسية الداخلية بين عهديهما . فلم تكن أبيات حافظ فى مثله الأعلى آنذاك من قبيل المديح الذى يرسل القول على عواهنه ، وإنما هى تعبير عن وعى بما يريده الشاعر وما يراه . فهو يرى أن البارودى «أمير الشعر» ، وهو يتمنى أن يحاذيه فى مستواه الفنى :

«أمير القوافى» إن لى مُستَهامَة
بِمَدْحٍ ، ومن لى فيك أن أبلغ المدى
أعرنى لمدحيك اليراع الذى به
تخط وأقرضنى القريض المسددا
وهبنى من أنوار علمك لمعة
على ضوئها أسرى وأقفو من اهتدى[٢٩]

وعندما يرثيه بعد ذلك بخمس سنوات تقريبا ، يكون رأيه هو هو . وتظل منزلة البارودى من نفسه كما كانت من قبل ؛ ففى حين يتحدث شوقى عنه حديثه عن عزيز قوم ذل ، وأنقذه الموت :

هذا ترى مصر فنم بسلام
كم روعتك حوادث الأيام

يبدى حافظ تعاطفه العميق ، وتفجعه الذى اشتهر به رثاؤ، عموما :

ردوا على بيانى بعد محمود
فقد عييت وأعيا الشعر مجهودى
ما للبلاغة غضبى لا تطاوعنى
وما لحبل القوافى غير ممدودِ
ولودَرَتْ أن هذا الخطب أفحمنى
لأطلقت من لسانى كل معقودِ
لبيك يا مُؤْنِسَ الموتى ومُوحِشَنا
يافارسَ الشعر والهيجاء والجودِ
مُلْكُ القلوبِ وأنت المستقلُّ به
أبقى على الدهر من ملك ابن داودِ
لبيك يا شاعرا ضَنَّ الزمان به
على النُّهَى والقوافى والأناشيدِ

ويناقش من يدعى أن الثورة زلة فى حياة البارودى ، قائلا إنها زلة تستحق التكريم إن صح أنها زلة :

إن المناصبَ فى عزلٍ وتوليةٍ
خَيْرُ المواهبِ فى ذكرٍ وتخليدِ
أكرم بها زلةً فى العمر واحدةً
إن صح أنك فيها غير محمودِ
سلوا الحِجَا هَلْ قَضَتْ أَرْبَابُه وَطَرًا
دونَ المقادير ، أَوْفَازَتْ بمقصودِ[٣٠]

إن حافظا حين يبدو متعاطفا مع موقف البارودى فى الثورة إنما يعبر عن موقفه هو ، الذى يكاد يكون متطابقا وموقف البارودى ، وإن اختلفت الأصول بينهما واختلفت الظروف التاريخية المحيطة بكل منهما . وعن هذا يقول العقاد : «إن هناك بواعث كثيرة قربت بين حافظ والبارودى فى الطريقة ، وما زالت بهما حتى جمعت بينهما بجامعة الألفة والمودة . فحافظ قد اختار حياة الجندية كما اختارها البارودى من قبله ، وحافظ كان مفطورا كصاحبه على إيثار الجزالة والإعجاب بالصياغة ، والفحولة فى العبارة ، وكان كصاحبه أيضا من حزب التمرد والثورة ، لا من حزب التسليم والاستكانة»[٣١] ومع بعض التحفظ على هذه التعميمات ، إلا أن الحكم المجمل بتقارب حافظ والبارودى يظل حكما صحيحا .

وقد نستطيع أن نجمل التحفظ على إطلاق العقاد بمقولته السابقة فى نقطتين أساسيتين ؛ أولاهما أن ما يراه جزالة وفحولة قد يراه غيره ضجيجا ليس ينسب كثيرا للفصاحة ؛ إذ يقرر شوقى ضيف ، وهو يعنى حافظا فى أغلب الظن ، أو حافظا وعبد المطلب : أن شعر معاصرى شوقى لا يمكن تشبيهه إلا بما شبه به أبو العلاء شعر ابن هانىء الأندلسى : «ما أشبهه إلا برحى تطحن قرونا» ، إذ إن شوقى ـ فى رأى الدكتور ضيف ـ قد أغلق بكلتا يديه أبواب الشعر

الغنائى العربى ، وكان ينبغى ألا يحاول الشعراء من بعده فتحها ، وأن يقنعوا بأبواب أخرى من الشعر كالشعر التمثيلى والقصصى .[٣٢]

والواقع أن سلوك السبيل الأوسط بين هذه الإطلاقات العريضة سوف يؤدى بنا إلى الصواب ؛ فلم يكن حافظ يطبق منهج البارودى بحذافيره ــ من ناحية ــ كما أنه لم يكن رحى تطحن قرونا ــ من ناحية أخرى . وإذا كان لنا أن نربط بينه والبارودى بوشائج القربى الفنية ، فإنما نعنى بها الامتداد بمنهج البارودى مع التطور الذى لابد منه لاختلاف عصريهما ومواقعهما الاجتماعية ؛ فنى مفرداته بعض اليسر إذا قيست بمفردات شيخه البارودى ، وفى نسيجه بعض الوهن ، على حين كان البارودى يحتطب فى حبال فحول العباسيين والأمويين ؛ كما أن الموازنة بين حافظ وشوقى ظالمة لكليهما ولا وجه لها من الأساس ، إلا إذا صح أن نفاضل بين جنس أدبى وآخر ، فشوقى شاعر كلاسيكى بالقيم الفنية والموضوعية للكلاسيكية ، بوصفه شاعر القصر الذى يمثل قمة الأرستقراطية المصرية الشبيهة بالإقطاعية الأوروبية .

أما حافظ فهو الامتداد الطبعى لحركة الإحياء التراثية القديمة التى رادها البارودى ؛ وقيمها الفنية هى قيم التراث القديم نفسه ومقاييسه النقدية . فإذا كان العصر قد تجاوزه ، وإذا كان البناء الاجتماعى وحركة التاريخ قد فرضت التطور فى الاتجاه الجديد الذى يضع عينه على الفن الأوروبى ــ سواء بكلاسيكية شوقى أو بنقيضها ، رومانسية أصحاب الديوان ــ فإن ذلك لا يعنى أن شوقيا قد أغلق باب الشعر الغنائى العربى ، بل لعل هذا الشعر لم يعد إلى فرديته وشخصيته المتميزة إلا بالخروج على منهج شوقى بعد الدعوة الشهيرة التى نادى بها العقاد ، وإنما أغلق شوقى باب القصيدة التقليدية فحسب ، بما طوعه منها لقيم الكلاسيكية الأوروبية ، لأن عبقرية الصياغة التى تميز بها أحمد شوقى ، قد جعلت تجاوزه صعدا ــ فى ميدان السبك والتجويد ذى الإطار القديم ــ أمرا مستحيلا . وكان على الشعر العربى أن يواصل مسيرته خارج هذا الإطار بدعوات التجديد المتعددة والمتلاحقة . أما النقطة الثانية فى تحفظنا على مقولة العقاد فهى درجة الانتماء إلى عالم التمرد الذى ينسب البارودى وحافظ إليه ؛ ولكن هذه النقطة ترتبط بما نذهب إليه من وجوب النظر فى شعر حافظ باعتباره حلقة مابين النهج البارودى التقليدى ومنهج دعوة التجديد التى قادها العقاد فى العقدين الثانى والثالث من هذا القرن .

٥

يرى العقاد أنه إذا كان الساعاتى «حلقة متوسطة بين مدرسة العروضيين السابقة عليه ومدرسة الفطريين التالية له» فإن حافظا حلقة متوسطة بين «النمط الذى سنه البارودى فى إبان النهضة القومية ، وبين الأنماط المبتدعة التى يدعو إليها الشعور بالحرية الشخصية والمزايا الفردية »[٣٣] . ويعنى العقاد بالفريق الأخير ، هذا الاتجاه الفنى المعبر عن مرحلة الانتصار فى الثورة الوطنية عام ١٩١٩ ، وعلى رأسهم العقاد نفسه بدعوته المشهورة فى كتاب «الديوان» . وهو على جانب كبير من الصواب فى دعواه تلك ؛ فحافظ يعد الامتداد الطبعى لاتجاه البارودى فنيا وموضوعيا ، وهو النهاية الطبعية للشعر الذى يحاول التصدى للمهمة الخطيرة التى لم يتمكن حافظ وجيله من التصدى لها : التعبير عن الشعب وباسمه فى مواجهة القوتين المعاديتين للشعب ، القصر والاحتلال .

لقد علمنا أن جمهور حافظ العريض كان «خليطا من أبناء الشعب» ، كما قال محمود تيمور ، قوامه الأساسى ذوو الجلاليب الذين يطربون فيهتاجون فيتصايحون ، أما جمهوره الضيق على مقهى «اسبلندبار» أو «جراسمو» فيقول عنهم أحمد محفوظ : «فإذا كنت ممن عاصر هذه المحافل فى مشرب اسبلندبار أو قهوة جراسمو فلا بد أنك رأيت رجلا ضخما ، جهير الصوت، يحمل أنفه منظارا سميكا ، جالسا بين جماعة رثة الثياب رقيقة الحال ، ينشد شعرا ثم يصيح : هذا شعر لا يستطيع أن يقوله شوقى ! وكان لا يعدم مجاملا أو منافقا يؤمن على هذا القول ويقسم على صحته ، مقابل كأس الزبيب أو وجبة قوامها الفول والبصل »[٣٤]

هذا هو عالم حافظ الذى يتناقض تناقضا صارخا وعالم الأرستقراطية المسيطر آنذاك ، الذى يصوره العقاد فى معرض حديثه عن إسماعيل صبرى بقوله «إذا أتيح لك أن تحضر مجلسا من مجالس الظرفاء القاهريين فى الجيل الماضى خيل إليك أنك فى حجرة رجل نائم مريض ؛ فالكلام همس ، والخطو لمس ، والإشارة فى رفق ، وسياق الحديث لا إمعان فيه ، وكل ما هنالك يوحى إليك الخوف من الحركة والإشفاق من الشدة »[٣٥] . هذه هى صالونات عالم الأرستقراطية الذى يؤذن بالتحلل والانهيار : «الحضارة تنتهى فيها إلى ترف ، والترف ينتهى فيها إلى نعومة ، والفضيلة الكبرى فيها تنتهى إلى الذوق المترف الناعم » ، فإذا نتج عن هذه الصالونات شعر فهو «شعر لطيف لا تعمل فيه ، ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارة ، وأدب ذوق لا أدب نزعات وخوالج ، أدب سكون لا أدب حركة ونهوض . ذلك هو معدن الذوق المشفق من تنبيه الرجل النائم المريض » .

وحافظ بين شق الرحى ؛ بين عالم يحتضنه متشبثا به ، وعالم يراه غريبا عنه يزدريه لأنه شاعر «الجلابيب» ويتفضل عليه ــ إذا تفضل ــ بأدنى مراتب تشريفاته ؛ فهو ممزق بين ما هو كائن لا فكاك منه ، وبين مايتمنى أن يكون ولكنه لا يكون .

وإذا كان البارودى قد عاش أول شبابه مغتربا عن مصر فى الآستانة ، ثم أمضى شبابه مغتربا عن طبقته بانضمامه إلى معسكر الثائرين عليها ، ثم أكمل اغترابه بالنفى عن الوطن إلى سرنديب ، فلما عاد إلى مصر كان غريبا عن الحياة كلها : فقد أهله وكف بصره، وأحاطه رجال الصالونات المترفون الذين كان حافظ وأمثاله فيها بمثابة أنغام ناشزة فى معزوفة مسترخية ، ولذلك كان الاغتراب هو السمة العامة لشعر البارودى كما كان سمة لحياته ؛ فألفاظه وكثير من تجاربه الفنية يطبعها الاغتراب عن العصر، وكذلك كان موقعه فى معسكر الثورة، فهو مشدود إلى الثورة فى مراحل المد ، مذبذب فى ساعات

الحرج والضيق ، لأن انتماءه للثورة ليس انتماء عضويا ولكنها شطحات شاعر حالم [٣٦]

كذلك فقد عاش حافظ ينتمى إلى عالم الشعب وعينه على عالم الأرستقراطية ، فإذا نال بعض مراتب هذا العالم الدنيا ـ ولم يقنع بها ـ تعود نفسه منجذبة إلى الأحداث التى يموج بها عالم الشعب . وفى الحالتين لا يستطيع أن يقول كلامه كله ، فهو يخفى ويبين . ومصداق ذلك قصيدتاه فى وداع اللورد كرومر لدى المرحلة الأولى ، وفى تصريح فبراير لدى المرحلة الثانية . وهكذا تخلف حافظ عن قضية الشعب ، لأنه لم يستطع أن يحسم انتماءه إلى الشعب،ولأنه تقاعس عن الجهر بقضايا هذا الشعب جهرا واضحا بينا نتيجة لذلك ، ولكنه ظل الأقرب ، أو على رأس الفريق الأقرب إلى روح الشعب من الشعراء التقليديين ، على الرغم من تقصيره فى التعبير عن قضاياه .

ولقد بدأ العقاد ـ على رأس جيل من الشباب ـ دعوته إلى الأدب الجديد منذ بدايات العقد الثانى من هذا القرن ، وكانت هذه الدعوة إيذانا بأن الطبقة المتوسطة المصرية قد بدأت تستجمع قواها لوثبة ثانية تساور بها القصر والاحتلال معا ، ولم يصطدم هذا التيار الجديد بشوقى مباشرة حتى آن أوان الثورة ، فإذا بهم مع مطلع العقد الثالث يجابهون شاعر الأرستقراطية الكلاسيكى بعد أن اصطدمت طبقتهم فعليا بطبقته فى ثورة ١٩١٩ . فصدر «ديوانهم» النقدى يحمل حملته الجارحة على شوقى رافعين عددا من القضايا ، رومانسية فى جوهرها ، طبعت أدبهم بطابع القوة والحرارة والحركة والنهوض ، وهى القيم التى نعى العقاد على أدب جيل التقليديين خلوه منها . وكانت السمة الظاهرة التى طبعت أدبهم هى أنه أدب «نزعات وخوالج» كما يقول العقاد آنفا ، فرأينا حركة الشعب ونداء الباعة الجوالين وأحلامهم المغربة حيث يصورون فيها موضوعات جريئة من مثل «ترجمة شيطان» و«حلم البعث» وغير ذلك . إنها الرومانسية أدب الطبقة المتوسطة الصاعدة آنذاك،تضع فهمها الجديد للأدب موضع التنفيذ ، بعد أن أرعبت القصر والاحتلال بثورتها الاجتماعية والسياسية .

٦

لقد تجاوزت حركة المجتمع المصرى إذن أفكار حافظ السياسية ، التى نادت حينا ـ على الصعيد الداخلى ـ بمهادنة القصر والاحتلال ، ومحاولة الإفادة من كل منها ضد الآخر ، ونادت حينا آخر ـ على الصعيد الخارجى ـ بالاستعانة بالقوى العالمية ، وعلى الأخص بالخلافة التركية التى تتبعها مصر رسميا . وبعض هذه الأفكار طرحها حزب الأمة،وبعضها الآخر طرحه الحزب الوطنى ، وهما الحزبان اللذان كونا فكر حافظ السياسى فى شبابه ، وهما ـ أيضا ـ الحزبان اللذان تجاوزتهما أحداث الثورة ، ولم يعد لهما من مكان فى الساحة السياسية أمام الحزب الجديد الذى أبرزته الأحداث . أما هؤلاء الشباب الجدد الذين انتموا لحركة الشعب فكان عليهم أن يتسلموا راية الحديث باسم الشعب ، وعنه ، لأنهم التعبير الجديد عن المرحلة التى بدأت بالثورة .

وكما تجاوزت الأحداث أفكاره السياسية ، تجاوزت الدعوة الجديدة أفكاره الفنية ، إذ كان حظه من رؤية التجديد حظا ساذجا ؛ فقد تصور أنه مجدد حين وصف القطار بدلا من وصف الناقة والبعير . لقد تحمس لدعوة التجديد ، ورأى التقليد مضيعة للشعر :

ضِعْتَ بين النُّهَى وبين الخيالِ
يا حكيمَ النفوس يابن المعالى
قد أذالوك بين أنسٍ وكأسٍ
وغرامٍ بظبيةٍ أو غزالِ
ونسيبٍ ومدحةٍ وهجاء
ورثاء وفتنةٍ وضَلاَلِ
حَمَّلُوكَ العناء من حب ليلى
وسُلَيْمَى ووقفةِ الأطلالِ
وإذا ما سَمَوْا بقدرك يوماً
أسكنوك الرحال فوق الجمالِ
آن ياشعر أن نفك قيودا
قيدتنا بها دعاة المحال
فارفعوا هذه الكمائم عنا
ودعونا نشم ريح الشمال [٣٧]

ولكنه إذا كان على علم ما بالقديم ، فإنه لا يعلم من الجديد حتى قشوره ، لذلك فإنه لم يكن مؤهلا لتصور الجديد مادام القديم قد كون عموده الفقرى بمكوناته ، فجاء جديده هو الصورة المادية للقديم فحسب . وجاءت ريح الشمال التى دعا إليها ، مع غيره ممن استطاعت أجنحته التحليق فى مهابها .

قال المراوى لحافظ حين احتجب فى منزله :

يارئيسَ الشعرِ قلْ لِى
ما الذى يَقْضِى الرئيسْ
أنت فى الجيزة خافٍ
مثلما تخفى الشموسْ
زاهدٌ فى كل شىء
مطرقٌ ساهٍ عبوسْ

فأجابه حافظ :

أنا فى الجيزة لاوٍ
ليس لى فيها أنيسْ
أنكر الأنس مكانى
ونأى عنى الجليسْ
ليس يدرى من رآنى
أطليق أم حبيسْ [٣٨]

ولقد كان حافظ رئيسا للشعر التقليدى ذى الروح العربى ، وكان شاعر الأمير أميرا للتقليديين ، وإن جاء شعره بالروح الكلاسيكى ذى القيم الأوروبية ؛ ولكن كليهما كان رئيسا فى دولة تؤذن بالانقضاء ، لأن التاريخ يسير قدما نحو التجديد .

الهوامش :

• تشير كلمة « القاسطين » هذه إلى كلمة كادت تكون مصطلحا فى ذلك العهد وما قبله هى « الحكومة الاستبدادية » ، وقد شاعت منذ عهد إسماعيل فى الكتابات السياسية آنذاك : نراها فى شعر البارودى كثيرا ويراد بها نقيض الحكم البرلمانى الديمقراطى الذى كانوا يطلقون عليه « الشورى » ، والذى ظلت مصر تطالب به من عهد إسماعيل حتى عهد أحمد فؤاد حيث أقرت الشورى بدستور ١٩٢٣ .
فالاستبداد والطغيان وحكم الفرد مترادفات تشير إلى حكم أسرة محمد على فى كتابات الوطنيين المصريين وفى شعر شعرائهم من عهد إسماعيل (١٨٦٣ ـ ١٨٧٩) حتى دستور ١٩٢٣

(١) محمود تيمور : دراسات فى القصه والمسرح ص : ١٨٣ مكتبة الأداب بالجماميز بدون تاريخ ولارقم الطبعة . والسياق يقضى أن تكون العبارة الأخيرة « فى تهليل » ، لاتهلل ، والتهليل رفع الصوت بتلبية ونحوها .

(٢) أحمد أمين : مقدمة ديوان حافظ إبراهيم ص ١٥ . وهكذا دائما كانت الأرستقراطية تجود عليه بأدنى مراتبها ، فعندما أنعم عليه بنيشان النيل كان من الدرجة الرابعة .

(٣) نسبت إليه صحيفة « الإقدام » فى عدد ٢٢ يونية ١٩٠٨ هذين البيتين ، راجع د . صبرى السربونى فى الشوقيات المجهولة حـ١ ص : ٥١ . ط ٢ . دار المسيرة ـ بيروت ١٩٧٩ . ولا عجب فى ذلك إذ كان حافظ تلميذا للأستاذ الإمام ـ بقية العرابيين آنذاك ـ وكان معاديا للخديو وبعد موت الإمام عام ١٩٠٥ لم يكن يتوقع من حافظ التخلى عن تعاليمه بسرعة ويسر ، وهذا ما سنعالجه فى المتن وشيكا .

(٤) فى مقدمة أحمد أمين لديوان حافظ يذكر أن البحث فى مواليد الأعوام ١٨٧٠ / ١٨٨٠ لم يسفر عن شئ فى أمر تحديد مولده ، ومع ذلك يميل إلى أنه قد ولد بين ٧١ ، ١٨٧٢ ومن اليسير أن ندرك أن تأخير مولده كان يعنى مد فترة خدمته الحكومية عامين أو ثلاثة أعوام ، وكان هذا من بين الإغراءات التى أريد بها احتواء صوت حافظ وإخضاع إرادته ، الأمر الذى نتبينه من سلوك حافظ فيما بعد .

(٥) ديوان حافظ إبراهيم ج ٢ ص : ١١٨ . مصور نشرته دار العودة بيروت لبنان دون تاريخ .

(٦) نفسه حـ ١ ص : ٥ ، ٢١ ، ٢٤ على التوالى .

(٧) نفسه حـ ٢ ص : ١٣٦ ، حـ١ ص : ١٨ . ونشر العزاء فى ٢٤ / ١ / ١٩٠١ والمديح فى ٩ / ٨ / ١٩٠٢ .

(٨) نفسه حـ ١ ص : ١١ ـ ١٢ يهنىء الأمير بعيد الفطر عام ١٩٠١ .

(٩) نفسه ص : ١٣ ـ ١٤ وهى فى تهنئة الخديو بعيد جلوسه فى ٨ / ١ / ١٩٠١

(١٠) نفسه ص : ٢٨ ـ ٢٩ يهنىء الخديو بعيد الأضحى فى ٢٥ / ٢ / ١٩٠٤ وفى الأبيات يشير حافظ إلى ما شاع عن شوقى من معاقرة الخمر . راجع فى ذلك : أحمد محفوظ : حياة شوقى ص : ٣٢ ، مطبعة مصر ، حيث يقرر غرام شوقى بالخمر وأن العباس كان يعرف عنه ذلك ويسميه « أبو قارورة » ثم يشير حافظ فى أبياته إلى أن شوقى يستعين للتوصل إلى مدح سيده بذكر البان والحسان وليس هذا مما يليق بجلال الملوك وإنما هو من ضيق العطن الذى يقع فيه النظامون لا الشعراء .

(١١) نفسه ٢ / ٢٠ ـ ٢٢ .

(١٢) ديوانه حـ ٢ ص : ٢٧ ـ ٢٨ .

(١٣) نفسه ٣٢ .

(١٤) نفسه . القصيدة نفسها .

(١٥) نفسه ١ : ٢٦٤ ـ ٢٦٥ .

(١٦) نفسه حـ ٢ ص : ٥٦ ـ ٥٧ . وحزب الشمال « حسب المصطلحات السياسية فى ذلك العهد » تعنى المعارضة التقدمية « اليسار مصطلح أيامنا هذه » ، مقابل « الارتجاعيين » « أو الرجعية بمصطلحنا الآن » . راجع أوراق محمد فريد « مذكراتى بعد الهجرة » ص : ١٣٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٨ حيث يصف « بالارتجاعيين » أعداء الاتحاد والترقى من أمثال الشيخ أبى الهدى الصيادى .

(١٧) حـ ١ . ص : ٦٧ ـ ٧١ ، وقد نشرت فى يناير ١٩١٥ .

(١٨) ٢ / ٨٢ ـ ٨٣ .

(١٩) ذلك على الرغم من أن جسور الثقة لم تكن متينة بين الجانبين ، وعلى الرغم من بعض الخلافات على تفصيلات دقيقة وكثيرة . راجع مذكرات محمد فريد ص : ٤٣٢ ـ إلى ص : ٤٣٥ . راجع أيضا : مدام جوليت آدم : انجلترا فى مصر ص : ٣٠٤ وما بعدها ، تعريب على فهمى كامل مطبعة شركة العلم والدفاع الوطنى . القاهرة بدون تاريخ . وقد توصلت لجنة ملنر إلى هذا التحليل فى تقريرها الذى رفعته إلى الحكومة الإنجليزية ونشر فى ٢٠ / ٢ / ١٩٢١ ، إذ تقول : « إن الهيئة المعروفة بالوفد ، التى يرأسها سعد باشا زغلول ليسوا من الغلاة المتطرفين بخلاف الحزب الوطنى . نعم إن زغلول باشا ورفاقه لما رأوا من سياستنا ما أوهمهم بأننا نرفض جميع آمالهم مالوا إلى المعارضين وما زالوا يدنون منهم شيئا فشيئا إلى عهد قريب » راجع جوليت آدم ص : ٥٠٢ وقد نشرت نص التقرير فى كتابها المذكور من ص : ٤٦٧ حتى ص : ٥٤٥ .

(٢٠) ديوانه ١ : ٩١ ، ٩٧ .

(٢١) ٢ : ٨٧ ـ ٨٨ .

(٢٢) راجع مقدمة القصيدة فى الموضع السابق ، وراجع مقدمة الديوان ص : ١٨ .

(٢٣) نفسه ٢ : ٩٥ ، ٩٦ .

(٢٤) حـ ٢ ص : ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ . وكان الإنجليز يقولون إنهم على الحياد فى الشئون الداخلية المصرية . وقد كتب هذه المقطوعات ابتداء من مارس ١٩٣٢ وكان قد أحيل إلى المعاش فى فبراير من العام نفسه .

(٢٥) نفسه ص : ١٠٥ .

(٢٦) مقدمة الديوان ص : ٢٥ . وقد قيلت الأبيات سنة ١٩٠١ .

(٢٧) راجع خطابه بهذا المعنى للدكتور محمد صبرى السربونى فى الشوقيات المجهولة حـ ٢ ص : ١٧٥ ، يقول : « ولا رأيته إلا سقيما من الحياء كلما عرض شعره عليه ، وهكذا كان رحمه الله إذا جرى ذكر الحوادث العرابية فى مجلسه توارى بالإطراق حتى يمسك المتكلم » ! والواقع أن أحمد شوقى إما أنه لم يفهم ما يسوقه عن إطراق البارودى ، وإما أنه يلتوى بالفهم عمداً ليوحى بخجل البارودى ؛ فى الخطاب نفسه يقول شوقى : « سأله مرة صبرى باشا هل له مذكرات عن الثورة فقال لا ، قال وما يمنعك ؟ قال علمى بأن الغضب فى طباعى وخوف من أن يملكنى عند بعض الذكريات فيبغى القلم على الرجال . فقال حامد بك خلوصى صدقت ألست القائل : « ونغضب فى شروى نقير فنشتد » ! فتبسم رحمه الله ثم قال : ولا يغضبنى مثل حديث الثورة فلنخض فى غيره » ، هكذا كان البارودى يخشى أن يجور قلمه على الأحداث والرفاق فنزه نفسه عن ذلك ، أما غضبه فمن اليسير بيانه حين نعلم أن الثورة كانت مضغة فى أفواه من قامت ضدهم ممن يحفون به فى مجلسه من أمثال أحمد شوقى ، وحرى به أن يغضب لها حسب تعبيره الدقيق لا أن يخجل منها كما يحاول شوقى أن يصور .

(٢٨) تابع فى هذا رأى الأستاذ عباس محمود العقاد فى : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص : ١٣ ط كتاب الهلال يناير ١٩٧٢ راجع أيضا مقدمة ديوان حافظ ص : ٢٣ .

(٢٩) ديوانه ١ : ١٠ ، منشورة بتاريخ ١٣ / ١٠ / ١٩٠٠ .

(٣٠) ديوانه ٢ : ١٣٩ ـ ١٤٠ .

(٣١) شعراء مصر وبيئاتهم ص : ١٣ .

(٣٢) شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ط . دار المعارف بدون تاريخ . وما أوردناه هو ملخص فكرة فى ص : ١٧٨ .

(٣٣) شعراء مصر وبيئاتهم ص : ٢٠ .

(٣٤) حياة شوقى ١٥١ . وهو من الكتب المليئة بالإطلاقات العريضة ولما كان يؤلف عن حياة شوقى « فهو يرى واجبا عليه أن يرفع شوقيا فوق الجميع ولا يتأتى له ذلك إلا بالحط من شأن الجميع وأولهم حافظ » .

(٣٥) العقاد : نفسه ص . ص : ٢٧ ـ ٣٢ .

(٣٦) لتفصيل ذلك : راجع كتابنا : فى شعر العصر الحديث حـ ١ عن المضمون ط . دار الشباب ١٩٨١ فى الفصل الذى خصص لشعر البارودى ص . ص : ٦٥ ـ ٧٩ .

(٣٧) ديوانه ١ : ٢٣٧ ـ ٢٣٨ .

(٣٨) نفسه ١٨٧ ـ ١٨٨ .

بؤس حافظ
بين الحقيقة والوهم

أحمد محمد على

إن الذى يخوض لجة بؤس حافظ إبراهيم يروعه كم الألفاظ والمصطلحات التى تناثرت على صفحات الدراسات والأبحاث والمقالات وقصائد الشعر . إنها ألفاظ ومصطلحات ذات دلالة موحية تصور حياة حافظ إبراهيم تصويرا مأساويا تحيط به الشناعة والبشاعة من كل جانب ! !

لقد أحصيت من هذه الكلمات التى تناثرت هنا وهناك فخرجت بقاموس ربما يصل إلى حد الاستقصاء ، فالبؤس والفاقة والعوز والفقر والحاجة والإملاق والعدم والضنك وسوء الحال وشظف العيش والضيق والشقاء والحزن والاضطراب والقصور والخيبة والعناء والوحدة والوحشة والهم والبلوى والحرمان وعنت الدهر وقسوة الأيام والتعقيد والتهلكة والركود والاكتئاب والضنى ، كل هذه كلمات ومصطلحات تفتقت عنها عبقريات الباحثين اللغوية ، وألصقوها بحافظ إبراهيم الشقى المعذب التعس البائس اليائس الذى كان يتنازع هو وإمام العبد إمامة البائسين[1] ، حتى انفرد بهذا اللقب عن جدارة وأصبح إمام البائسين غير منازع[2] .

ولم يتوقف الأمر على الباحثين والدارسين ، وإنما تعداه إلى الشعراء الذين صوروا بؤسه فى بعض الصور الشعرية الخلابة كقول الشاعر شفيق جبرى فى مرثيته لحافظ :

لو لحنوا البؤس فى شعر نردده
لكان بؤسك ألحانا نغنيها

وكقول الشاعر على محمود طه فى مرثيته أيضا :

الرفيق الحانى على كل قلب
أنشب البؤس فيه نابا ومخلب

وكيف يتخلص هذا البائس المسكين من ناب البؤس ومخلبه ؟ !

والخطورة الكبرى فى هذا الذى ألصقوه بحافظ إبراهيم وتفننوا فيه وأبدعوا أنه أصبح المفتاح الأول ، وربما الأوحد ، لشخصية حافظ إبراهيم وسلوكه وعلاقاته وثقافته وخصائص شعره واتجاهاته .

فمن المعروف أن شاعرنا قد حمل لقب شاعر الشعب ، ولما أراد الدكتور سامى الدهان أن يؤلف عنه كتابا اختار هذا اللقب عنوانا لكتابه ، وقد شهر حافظ بهذا اللقب وعرف به ، ومرجع ذلك عند كثير من الدارسين هو البؤس ؛ فبؤسه هو الذى أتاح له الاختلاط بغمار الناس والإحساس بهم ، والتعبير عما يجول فى خواطرهم ومشاعرهم وأحاسيسهم[3] . وترتب على هذا أن انفتح لحافظ باب جديد من أبواب الشعر هو الاجتماعيات ، حتى حصل أيضا على

لقب الشاعر الاجتماعي والذى لقبه بهذا هو الأستاذ محمد كرد علي(٤). وكان حافظ أيضا يفخر بهذا اللقب ، وكان يكثر القول فى هذا الباب ، ويجود حتى قال فيه المنفلوطى «وله فى باب الاجتماع ما لا يلحقه فيه لاحق»(٥). وقال خليل مطران: «أولع بالاجتماعيات فقال فيها وأجاد ما شاء»(٦). وذهب البعض إلى أنه مبتكر الشعر السياسى والاجتماعى بلا منازع(٧)، وهذا أيضا مرده إلى بؤسه وفاقته وحرمانه . ولا حظوا على حافظ أيضا أنه كان مبذرا مسرفا متلافا لا يبقى على ما فى يده ، ويكاد يجن جنونه إذا بقى منه شيء ، وأرجعوا ذلك إلى أنه ذاق مرارة البؤس واصطلى بنار الحرمان(٨) ، حتى قال فيه الشاعر فارس الخورى :

غنى عن الدنيا فلا تستفزه
خزائن أرباب الغنى وأثيرها
وأخلق بمن نال الكفاف إذا استوى
قليل الجدى عنده وكثيرها

ولاحظوا كذلك أن فى شعر حافظ مسحة من الحزن ، وأنه كان يجيد القول فى الشكوى والتشاؤم ، وأنه لم يجد القول فى التفاؤل(٩) ، وأنه كان يكثر القول فى الرثاء ويجيد وصف الكوارث(١٠) ، وكل ذلك مرجعه إلى نشأته فى البؤس والشقاء والحرمان .

ولاحظوا أنه كان رجلا فكها يرسل النكتة لا يبالى من تصيب ، يضحك ملء أشداقه ويضحك كل من حوله ، وردوا ذلك إلى بؤسه وشقائه فهو ينفس عن مكبوت آلامه وأحزانه(١١) .

ولا حظوا أن حياته تخلو من المرأة ، وأن زواجه العابر سنة ١٩٠٦ لم يترك أى أثر لا فى حياته ولا فى شعره ، وأن الغزل الحقيقى لم يعرف طريقه إلى شعره ، وردوا ذلك أيضا إلى بؤسه وسعيه الدائب وراء الرزق(١٢) .

ولا حظوا أنه كان محدود الثقافة وردوا هذا أيضا إلى بؤسه(١٣) ، ثم قالوا إن رقة حاله ، وضنك عيشه ، حرماه الخيال الخصب والصورة الرائعة والجو الشعرى البديع ، «أما الحرمان فيحمل على الجهود المضنية ، ويجعل حياة الفنان ضيقة الأفق ، هزيلة الثقافة ، محدودة المعارف ، ساذجة التصوير ، عادية الخيال»(١٤) . ولاحظوا أن معانيه كانت مرتبة ، وألفاظه كانت سهلة واضحة ، وذلك لأنه كان يكتب للشعب ، وهو يكتب للشعب لأنه بائس فهو منهم وهم منه(١٥) .

يقول الأستاذ عبد الوهاب حمودة :

«ولقد أتاح البؤس لحافظ الامتزاج بغمار الناس ومجالستهم ومشاركتهم فى خيرهم وشرهم ، فأصبح يحتفى باستحسان الشعب ويصغى إلى رضا الجمهور ، لذا كان يتولى بنفسه إلقاء قصائده فى الحفل حتى يُسَرّ باستحسانهم لشعره ويطرب للتصفيق لأدبه ، فكان ذوق الجماهير مقياسا من مقاييس شعره ، لذا كان يتعمد التأثير فى سامعيه ، ويتحسس مواطن اللعب بعواطفهم وأسماعهم ، فكان لذلك أثر فى شعره ، جعله يتخير اللفظ ، ويحرص أن يحسن وقعه فى الأسماع ، وأن تكون موسيقاه منتظمة . ثم لتلك الحماسة أثر واضح ميزه عن شوقى ذلك أنه ما كان يصوغ رثاءه إلا فى الأبحر الطويلة ذات التفاعيل المديدة لتتناسب مع موقف الحزن وتلتئم مع وقار الرثاء ، ولا يحس بذلك إلا من كان دأبه إلقاء قصائده ، وعادته توصيلها لآذان السامعين بنفسه فيتذوق جمال بحورها ، ويدرك نسبة موسيقاها ورحابة مقاطيعها»(١٦) .

ولاحظوا كذلك أنه كان كثير الحنين إلى الموت ، واستشهدوا على ذلك بأبيات من شعره فى المراثى ، وجعلوا هذا الأمر مشروعا عند حافظ ، يدرس ويفصل القول فيه كما تدرس الدول اليوم معاهدات الغد ، وأرجعوا حنينه هذا كما تصوروه إلى بؤسه ومسكنته(١٧) .

هل بقى شيء من حافظ وشعره لم يظلله البؤس بظلاله ويصبغه بصبغته ؟ !

هنا يكمن الخطر فى بؤس حافظ وتشعيب صوره ، واتساع أطرافه وأبعاده ، وهو أمر تفنن فيه الدارسون والباحثون كل بما أسعفه خياله وساعدته حصيلته اللغوية وقدرته على تشقيق المعانى والألفاظ .

* * *

والحق أن شاعرنا ساعد على تركيز هذا التصور فى أذهان الدارسين إلى حد كبير ، ولكنه لا يمكن أن يكون مسئولا عن هذه الصورة المتشعبة لأبعاد بؤسه ، والتى لو اطلع عليها حافظ إبراهيم لهاله أمرها وأفزعه مجرد تصورها .

كان حافظ يردد كثيرا فى شعره حديث البؤس والمحنة والهم والشقاء ، وغيرها من المصطلحات التى ترددت فى المؤلفات والبحوث بعد ذلك وزادوا عليها ووسعوا من دائرتها ، فمن ذلك قوله :

يا لقومى إننى رجل
حرت فى أمرى وفى زمنى
أجفاء أشتكى وشقا
إن هذا منتهى المحن(١٨)

وقوله عن قوافيه فى حفل عكاظ :

وهن جهد مقل
حليف هم وبوس(١٩)

وفى تقريظه لكتاب «فى ظلال الدموع» لمحمد شوكت التونى يقول :

فعل كاتب الظلال سلام
من حزين وبائس وضريع(٢٠)

ويقول :

من واجد منفر المنام
طريد دهر جائر الأحكام

مشتت الشمل على الدوام
ملازم للهم والسقام[٢١]

ويقول :

أنا فى هم ويأس وأسى
حاضر اللوعة موصول الأنين[٢٢]

ويقول :

أصاب رفاق القدح المعلى
وصادف سهمى القدح المنيحا
فلو ساق القضاء إلىّ نفعا
لقام أخوه معترضا شحيحا[٢٣]

ويقول :

لم تلدنا حواء إلا لنشقى
ليتها عاطل من الأولاد
أسلمتنا إلى صروف زمان
ثم لم توصها بحفظ الوداد[٢٤]

وغير ذلك من الأبيات التى تناثرت هنا وهناك على مساحة الديوان كله ومساحة الحياة كلها .

كما ذكر مؤرخو حياته أنه كان إذا أراد أن يكتب شعرا جلس تحت شجرة فى حديقة الأزبكية أطلق عليها «شجرة البؤساء» والعامة تطلق عليها «أم الشعور»[٢٥].

• • •

ولم يقف الأمر عند بث شكواه فى تضاعيف شعره ، ولكنه عمد إلى تعريب رواية «البؤساء» للأديب الفرنسى «فيكتور هيجو» ولم يترك لأحد فرصة البحث والتنقيب عن سبب هذا الاختيار ، فقد جاء فى المقدمة :

«هذا كتاب «البؤساء» وهو خير ما أخرج للناس فى هذا العهد ، وضعه صاحبه وهو بائس ، وعربه معربه وهو بائس ، فجاء الأصل والتعريب كالحسناء وخيالها فى المرآة ، وضعه نابغة شعراء الغرب وهو فى منفاه ، وعربه كاتب هذه الأسطر وهو فى بلواه ، ولولا أننى أشرب بالكأس التى يشرب بها ذلك الرجل العظيم لما وصل مبلغ علمى إلى مبلغ علمه ، ولما سبح يراعى فى قطرة من سيول قلمه ، ولو أن لى قلما من أعواد أشجار الجنة،وصحيفة من صحف إبراهيم وموسى،وقد تلقتنى البلاغة من كل جهة بفضلها فسموت إلى لباب مصاصها،وأخذت منها حاجتى لما حدثتنى النفس بتعريب ذلك الكتاب ، لولا اتحادنا فى الألم وتشابهنا فى الشقاء[٢٦] »

ولم يكتف بهذا البيان الصريح الواضح ، ولكنه أهداه إلى الإمام محمد عبده قائلا «إنك موئل البائس ومرجع اليائس ، وهذا الكتاب ـ أيدك الله ـ قد ألم بعيش اليائسين وحياة البائسين . وقد عنيت بتعريبه لما بين عيشى وعيش أولئك البؤساء من صلة النسب »[٢٧] .

وفى الليلة الأولى من ليالى سطيح ، يقول سطيح عن حافظ: «أديب بائس وشاعر يائس دهمته الكوارث ودهته الحوادث فلم تجد له عزما ولم تصب منه حزما »[٢٨] .

بل إن بعض الأحكام التى أصدروها على شعر حافظ وحياته مصبوغة بصبغة البؤس الخالصة نجد أصلها عند حافظ نفسه .

فهو إذا قصر عن صحابه أرجع ذلك إلى أساه :

لولا السقام وما أكابد من أسى
للحقت فى هذا المجال صحابى[٢٩]

وإذا وقف يستعطف الناس على البائسين فذلك لأنه ذاق البؤس والشقاء :

إنما قمت فيه والنفس نشوى
من كئوس الهموم والقلب دام
ذقت طعم الأسى وكابدت عيشا
دون شربى قذاه شرب الحمام
فتقلبت فى الشقاء زمانا
وتنقلت فى الخطوب الجسام
ومشى الهم ثاقبا فى فؤادى
ومشى الحزن ناخرا فى عظامى
فلهذا وقفت أستعطف الناس
على البائسين فى كل عام[٣٠]

ليست المسئولية تقع على الباحثين والدارسين وحدهم ، وإنما تقع فى جانب كبير على حافظ إبراهيم نفسه أولا .

• • •

ولكن ما نوع هذا البؤس وما درجته وما قيمته وما حقيقته ؟ إن مادة الباء والهمزة والسين تدور فى أصل اللغة حول الشدة بصفة عامة . ولكن لفظ «البؤس» على وجه الخصوص يستعمل فى شدة الحاجة والفقر . وفى لسان العرب :

«والبؤس : الشدة والفقر ، وبئس الرجل يبأس بؤسا وبأسا وبئيسا إذا افتقر واشتدت حاجته فهو بائس أى فقير»[٣١] ، ولم يرد فى القرآن الكريم لفظ البؤس ، وإن كان قد ورد لفظ «البائس» فى قوله تعالى «فكلوا منها وأطعموا البائس الفقير»[٣٢] . وورد لفظ «البأساء» فى غير موضع من آيات الذكر الحكيم ، وقد روى الطبرى فى تفسيره لقوله تعالى «والصابرين فى البأساء والضراء»[٣٣] تسع روايات لتفسير البأساء التقت كلها على معنى واحد هو الفقر والفاقة والجوع والحاجة[٣٤] . ولم يخرج المعجم الوسيط الذى أخرجه مجمع اللغة العربية بالقاهرة عن هذا المعنى فقد جاء فيه «بئس بأسا وبؤسا وبئيسا : افتقر واشتدت حاجته فهو بائس»[٣٥] .

وإذا كانت كلمة البؤس لم ترد فى القرآن الكريم ، فإنها وردت فى الحديث الشريف ودارت على محور المادة أيضا ، ولم تخرج على إطار الاستعمال القرآنى . روى مسلم وأحمد عن أنس بن مالك أنه قال : «قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : يؤتى بأنعم أهل الدنيا من أهل النار يوم القيامة فيصبغ فى النار صبغة ثم يقال له : ياابن آدم هل رأيت خيرا قط ؟ هل مر بك نعيم قط ؟ فيقول : لا والله يارب ، ويؤتى بأشد الناس بؤسا فى الدنيا من أهل الجنة فيصبغ فى الجنة صبغة ، فيقال له يا ابن آدم هل رأيت بؤسا قط ؟ هل مر بك شدة قط ؟ فيقول : لا والله يا رب ما مر بى بؤس قط ولا رأيت شدة قط »[٣٦] . وعن ابن عباس قال : جاء رجل إلى عمر يسأله فجعل ينظر إلى رأسه مرة وإلى رجليه أخرى هل يرى من البؤس شيئا ثم قال له عمر : كم مالك ؟ قال أربعون من الابل ، قال ابن عباس ، فقلت صدق الله ورسوله لوكان لابن آدم واديان من ذهب لا بتغى الثالث ، ولا يملأ جوف ابن آدم إلا التراب ويتوب الله على من تاب ... الحديث »[٣٧] .

فالبؤس إذن مسألة مادية بحتة وهى لا تخرج عن إطار العوز والفقر والاحتياج والجوع ، بشرط أن يشتد ذلك على صاحبه ، لأن ذلك هو جوهر المعنى فى البؤس والبأساء ، وإلا خرج من إطاره على سبيل الحقيقة وإن جاز أن يشتمله فى إطار المجاز .

هذا المعنى الذى تقره اللغة ، والاستعمال القديم والحديث فى أفق الأدب العالى وفى أحاديث الناس الدارجة ، هو الذى دارت حوله أغلب محاولات الدارسين والباحثين . إن البؤس عند أغلب هؤلاء فقر واحتياج وعوز ، وفى هذا الإطار تحدثوا عن وفاة والده دون أن يترك له ثروة ، وعن كفالة خاله له وهو الموظف البسيط ، وعن تردده على مكاتب المحامين بحثا عن الرزق ، وعن التحاقه بالكلية الحربية بحثا عن راتب مضمون ... الخ . والذين يذهبون هذا المذهب يقصرون بؤسه على ما قبل مرحلة دار الكتب ، وربما استثنوا منها فترة وجوده فى الجيش لأن رزقه كان مضمونا أثناء خدمته ، وفى إطار فترة بؤسه التى حددوها زمنيا ، عرب حافظ كتاب «البؤساء» وقال فيه ما قال ، وكتب «ليالى سطيح» ونسب إلى نفسه من البؤس ما نسب .

ولكن بعض الباحثين ومن كانوا على صلة وثيقة بحافظ إبراهيم ، خاصة فى الثلث الأخير من عمره ، يرون أنه كان ينتحل البؤس ويدعى الفاقة ، وربما كان عبد العزيز البشرى خير من يجسد هذا الاتجاه فى قوله :

«وهو أجود من الريح المرسلة ، ولو أنه ادخر قسطا مما أصابت يده من الأموال لكان اليوم من أهل الثراء ، على أنه ما فتىء طول أيامه يشكو البؤس حتى إذا طالت يده الألف جن جنونه أو ينفقها فى يوم إن استطاع ، فإذا استغلقت عليه أحيانا وجوه السبل لإتلاف الأموال عد هذا أيضا من معاكسة الأقدار ، ولعل هذا من أنه نضجت شاعريته فى باب (شكوى الزمان) وقال فيه مالم يتعلق بغباره شاعر ، فهو ما يبرح يطلب البؤس طلبا ويتفقده تفقدا ، إيثارا لتجويد الصنعة والتبريز فى صياغة الكلام »[٣٨].

ولكن الدكتور طه حسين وهو بصدد تعليل اختياره كتاب «البؤساء» ليعربه ، قال «ولست أدرى لم اختاره ؟ بل ربما كنت أدرى ، فقد أذكر أن قد كان البدع فى أيام صباى تكلف البؤس وانتحال سوء الحال ، والافتنان فى شكوى الناس والزمان ، كان ذلك بدعا فى العقد الأول من هذا القرن ، وكان حافظ يذيع هذا البدع ويروجه »[٣٩] . الأمر إذن جزء من ظاهرة عامة فى مدة معينة ، فماذا عن شعره فى البؤس بعد ذلك فى العقدين الثانى والثالث ؟ ! لم يتعرض الدكتور طه لهذا لا بالنفى ولا بالإثبات .

لكن الأستاذ محمد شوكت التونى يكتب مقالا بعنوان «بؤس حافظ» يرفض فيه أن يكون بؤس حافظ بؤسا ماديا ، بل رفض أن يكون بؤس الأدباء والفنانين عموما بؤسا ماديا ، فلو «كانت حياة الفنان تقاس عظمتها وازدهارها بالشبع والري وامتلاء اليد بالمال لما كان هناك إنتاج فنى ولما وجدنا بين أيدينا هذا التراث العظيم الهائل من التراث الفنى ، وعلى ذلك فإن بؤس حافظ لم يكن بؤس جوع ومرض وظمأ وحاجة إلى المال ، ولكنه بؤس النفس الحزينة التى تقصفت فيها الآمال وعطشت فيها الأمانى ، بؤس القلب الذى تيتمت فيه العواطف وتكسرت النصال على النصال ، بؤس الروح التى خطبت مثلا أعلى لها وأغلت له المهر فلم تنل من تحقيقه أربا ، بؤس الشاعر الإنسانى يتفطر ويبكى لمصاب الإنسانية المتجدد على تجدد الأيام والليالى ، بؤس المصرى يجد وطنه يتآكل مجده وتنحل أخلاقه ... »[٤٠] .

والذى دفع الأستاذ التونى إلى هذا هو مالاحظ من توافر المال وكثرته فى يد حافظ ، «لقد كسب حافظ من تواليفه وكتبه مالا غزيرا وفيرا ، فهل أغناه هذا المال عن التحدث عن بؤسه ؟ وهل أسكته عن بكاء ذلك البؤس ؟ فكيف إذن توفق بين وجود المال ووجود البؤس من الفقر ؟ »[٤١] . تلك إذن هى المعضلة التى جعلته يفكر فى حل لهذه المشكلة العويصة فيحلق فى سماوات الخيال ويخرج علينا بهذه النظرة التى ذهبت أدراج الرياح ، وتبقى هذه النظرة حيث سطرها كاتبها ، وقد يشير إليها المؤلفون ولا يكشفون عن هوية صاحبها[٤٢] .

وهناك من حاول أن يجمع بين الحسنيين فذهب إلى أن بؤس حافظ مادى ومعنوى معا[٤٣].

هذه هى التفسيرات التى فسروا بها بؤس حافظ ، وهى فى نظرنا تفسيرات لا تصل إلى جوهر القضية . إن لبؤس حافظ فى نظرنا أبعاداً أكبر من هذا ، وأعماقاً تحتاج إلى شىء من الصبر على الغوص إليها وسلوك مساربها .

وبادىء ذى بدء ، نقول إن بؤس حافظ يجب أن يقاس بمقياس خاص ، لأن شخصية حافظ شخصية خاصة ومن الظلم أن نطبق عليها المقاييس العامة .

نحن ننفى بؤس حافظ بالمقياس العام ، ونثبته بالمقياس الخاص والمسألة مسألة نسبية بحتة .

إن شكوى حافظ من البؤس طول حياته شيء يتفق مع طبيعته ، وإن كان لا يتفق مع واقعه بالمفهوم العام .

إننا إذا نظرنا إلى حافظ من منظور عصره ، قلنا إنه لم يكن فقيرا ، ولم يكن بائسا ، حتى فى أيام يتمه وفى أيام كفالة خاله له وفى أيام بطالته .

إن والد حافظ إبراهيم مهندس رى وخاله مهندس تنظيم .

وهذا يعنى أن والده قد تعلم تعليما عاليا ، وتقلد وظيفة محترمة بمقياس عصره ، تدر عليه دخلا يخرج به من طبقة البؤساء المعدمين ، وإن لم تصل به إلى طبقة أرباب الثراء ، وقد كان لهم فى عصره سلطان وصولجان على المستويين السياسى والاجتماعى . لم يكن والد حافظ من أصحاب العقارات وآلاف الفدادين وآلاف الأسهم فى الشركات ، ولم يكن له مكان معروف فى أسواق الأوراق المالية ، ولكنه فى الوقت نفسه لم يكن ينتهى إلى طبقة الكادحين الذين أنهكتهم الحياة بحثا عن القوت الضرورى ، ولا من الطبقة التى كانت تساق سخرة لحفر قناة السويس وتموت الآلاف منها تحت لهب الشمس وكرابيج جنود الخديو والجوع والظمأ والمرض .

لقد كان والده يجد ضروريات الحياة بسهولة ويسر ، ويصيب حظا من كماليات الحياة تقرُّ بها عينه وتطيب بها نفسه وتدخل البهجة والسعادة على أسرته ، حتى إن لم تصل إلى كماليات أصحاب العزب والقصور .

أضف إلى هذا أن الرجل كان يسكن فى ذهبية على النيل وهذا الضرب من السكنى لايطوف بخيال الفقراء ، ولا يرونه فى أحلامهم ، ولايمكن أن يضاف من يقيم فى ذهبية على النيل إلى قائمة الفقراء المعدمين .

ثم إن الرجل ، حينما تزوج اختار لنفسه واحدة من بيئة أصابت حظا من التعليم العالى الذى لم يكن شائعا آنذاك بين طبقات الفقراء ، وإذا كنا لا نعرف شيئا عن حظ والدة حافظ من التعليم ، فنحن نعلم حظ أخيها منه ،وقد كان حظه من التعليم يتيح له مكانة اجتماعية مرموقة ، ويتيح له حظا من الحياة فوق مستوى حياة الفقراء بكثير ، إنه أيضا مهندس ، والمهندسون آنذاك قليل . ولما أدرك اليتم حافظ،وترك سكنى النيل إلى الإقامة فى بيت خاله ، لم ينقطع عنه مدد آل سليمان بأسيوط ، الذين كان والده يقدم لهم خدماته . إن الصلة ظلت مستمرة حتى وفاة حافظ إبراهيم ، والمدد ظل متصلا ، والعلاقة ظلت وطيدة بين حافظ وبين أفراد هذه الأسرة ، ومنهم محمد محمود الذى تسنم كرسى الوزارة ، وحفنى محمود الذى كان عضوا فى البرلمان . ولما وصل حافظ إلى سن التعليم لم يقصر خاله معه . لقد أدخله التعليم ، وظل ينتقل من مدرسة إلى مدرسة ، كما هو معروف من سيرة حياته ، مع ما فى نفقة التعليم من الكلفة والمشقة ، كما أشار إلى ذلك فى «ليالى سطيح»[٤٤] ولو أن شاعرنا مضى فى التعليم إلى غايته ، لما توقف خاله عن مساعدته والوقوف بجانبه إلى أى مدى يمكن أن يصل إليه ، ولكن حافظا لم يكن يستطيع أن يصبر على التعليم المنتظم .

أما تركه بيت خاله ، فليس كما زعم لأن مؤنته ثقلت عليه ، وهى تعلة نسمعها كثيرامن الأبناء الذين تتأخر بعض طلباتهم قليلا ، ولكن حافظ كان فوضويا لا يعترف بنظام ، ولايستمع لتوجيه ، لا يقيم وزنا للأعراف والتقاليد ، وحافظ هو الذى عبر عن ذلك حينما قال سنة ١٩٢٣ :

ولـذيـذ الحيـاة مـا كـان فـوضى
لـيس فيهـا مسيـطر أو أمير[٤٥]

وأى طفل لا يرى فى النظام قيدا وفى التوجيه أمرا ؟ ! والأطفال بطبيعتهم متمردون على الأوامر والنظم ؟ ! فما بالك إذا كان الطفل فوضويا بطبيعته مثل حافظ إبراهيم ؟ !

إنه لابد أن يحس بالضيق من توجيهات خاله وأمه ، ولا بد أن يحس بالاختناق من القواعد والقوانين والنظم التى تحكم حركة الحياة ، والتى تحكم حركة السير إلى طريق النجاح والتفوق والفلاح ، والوصول إلى المكانة المرموقة فى المجتمع ؛ أى مجتمع .

خروج حافظ من بيت خاله لم يكن ، إذن ، بسبب الفقر ، ولم يكن بسبب السعى وراء الرزق الذى لم يجده عند خاله ، وإنما كان خروجا لممارسة حياة الفوضى التى استهوته وتمكنت من نفسه .

وربما كان اتجاهه إلى مهنة المحاماة على وجه الخصوص لأنه ظن أنها لا تخضع لنظام الحياة الصارم ، الذى تخضع له الأعمال الأخرى التى تتقيد بمواعيد حضور وانصراف وأوامر ونواه وما إليها من القواعد التى يضيق بها ، ولكنه لما وجد أن فيها مسيطرا وأميرا تركها إلى غير رجعة ، لأنه لم يجد فيها الحياة التى يريدها .

ولما أراد حافظ الالتحاق بدراسة منتظمة فى الكلية الحربية ، دبرت له والدته مصاريف الدراسة وقدرها خمسة عشر جنيها[٤٦] ، وهو مبلغ لا يستهان به فى وقت كان للمليم قوة شرائية كبيرة ، وكان وجود الجنيه فى بيت الفقير ثروة كبيرة . إن مصاريف الكلية الحربية لا يستطيع تدبيرها بائس أو فقير ، وسواء أكانت أمه أعدت هذا المبلغ استعانة بخاله أم أعدته من مالها الخاص ــ ونحن لا نستبعد أن يكون لها مال خاص ــ فإن تدبير هذا المبلغ نفسه دليل على أن إلصاق البؤس بهذه الأسرة وحشرها فى زمرة الفقراء والمساكين البائسين افتئات كبير على الحقيقة والواقع معا ؛ فإذا أضفنا إلى هذا أن هذا الشاب طالب الكلية الحربية لابد له من مصاريف خاصة ، وهو المعروف بإسرافه وتبذيره فى حالى العسر واليسر ، فماذا عسى أن تدبر له أمه من مصروف خاص ؟ إن أى رقم يمكن أن تقدره سيرفع من المبلغ الذى يتحتم على أمه أن تدبره ، ولابد أنها دبرته إكراما لعيون ابنها الوحيد .

وإذا تجاوزنا مرحلة وظيفته فى الحربية والداخلية ، لأن له فيهما راتبا مضمونا ، وعرجنا على مرحلة الاستيداع فماذا نجد ؟ نجد أنهم قرروا له أربعة جنيهات . إن هذا المبلغ كان يكفى فى ذلك الوقت أسرة كاملة ، ولم تكن أسر الفقراء والمساكين ، فى ذلك الوقت ، تستطيع الحصول على هذا المبلغ أو ما هو دونه كل شهر ، على أن هذا لم يكن كل دخل حافظ فى هذه المرحلة التى ركز معظم كتاب سيرته عليها باعتبارها مرحلة البؤس الحقيقية .

إن هذا الضابط ، المحال إلى الاستيداع حديثا ، يذهب إلى الشاعر العظيم محمود سامى البارودى بقصيدة دالية يمدحه بها ، جاء فيها قوله :

أتيت ولى نفس أطلت جدالها
سيقضى عليها كربها اليوم أو غدا
فإن لم تداركها بفضل فقد أتت
تودع مولاها وتستقبل الردى

« فلما سمع البارودى هذين البيتين بكى بكاء حارا ، وناشد حافظا أن يحذف هذين البيتين من القصيدة ، ثم نهض من مجلسه وعاد إلى حافظ ، فناوله مظروفا به أربعون جنيها ذهبا »[47] . إن أربعين جنيها ذهبيا ثروة كبيرة من غير شك ، ولو كان حافظ يبحث عن القوت والمأوى وما يتيسر لأمثاله من طيبات الحياة لكان له من راتبه فى الاستيداع وهذا المبلغ الكبير ما يبلغه مراده ، ولكنه رجل من طراز آخر . ثم إن هذا المبلغ نموذج لما كان يحصل عليه من مصادر عديدة من الأسر الكبيرة التى كان على صلة وثيقة بها ، كأسرة محمود سليمان ، وأسرة خشبة ، وأسرة البدراوى ، وأسرة أباظة وغيرها .

ولو افترضنا أن هذه المصادر ليست ثابتة ولا دائمة ، فإن هناك ما يفيد أن أحمد شوقى خاطب القصر فى أمره ـ وقد كان الخديو يحس أنه مسئول عما حدث للضباط المحالين إلى الاستيداع من السودان ومنهم حافظ ـ ومن هنا جعل له القصر راتبا ظل يصرف له حتى نهاية حياته[48] .

ثم إن صلة حافظ إبراهيم بالإمام محمد عبده وكفالته له ، ماليا ومعنويا ، تعد من الأخبار المتواترة .

وإذا أضفنا إلى ذلك كله خبر زواجه من بنت إسماعيل صبرى ، الثرى صاحب الأملاك الملتزم الذى يقطن حى عابدين[49] ، أدركنا أن الرجل لم يكن بائسا كما فهم الناس من معنى البؤس العام ، وكيف يزوج رجل ثرى له مكانة اجتماعية مرموقة ابنته من رجل عاطل ؟ ونحن نعلم أن المستوى المالى والاجتماعى كان له ألف حساب وحساب فى ذلك الوقت .

إن الذى لا نشك فيه أن حافظا كانت تنتابه حالات اليسر وحالات العسر ، ولكن عسره من نوع خاص ، إنه ليس عسر الفقراء المعوزين ، كما ظن ذلك كثير من دارسيه الذين روجوا له ، ولكنه كان عسر المبذرين المسرفين الذين لا يشبعهم ما يشبع الناس من ضروريات الحياة وكمالياتها .

وقد كان حافظ يصيب حظا كبيرا من طيبات الحياة على مستواه الخاص فى أيام بؤسه وإعساره ، وكما شكا حافظ بؤسه تحدث عن متعه ـ التى تعد من متع المترفين ـ فى قصائده[50] . ولست أدرى لماذا يركز دارسوه على شعره فى البؤس ويتركون شعره الذى يتحدث فيه عن الترف وليالى المترفين الحافلة بالكاس والطاس وحلو الحديث ومستطاب الغناء .

إن حافظا عبّ من نعيم الحياة كما يعب منها أبناء الطبقات المترفة . وضنت عليه هذه الحياة بهذا اللون من الترف فى بعض الأحيان ، فشكا وبكى وتبرم وسخط . لماذا كان حافظ يرسل شكاواه من السودان الواحدة تلو الأخرى للأستاذ الإمام وأصدقائه المقربين ؟ إن هناك عوامل متعددة وراء هذه الشكاوى ، ولكن لا شك أن من بينها حرمان حافظ من حياة المتعة والترف والطرب والسهر ، حرمان حافظ من حياة الفوضى التى كانت ديدنه ، ولهذا كان يطبع بعض هذه الشكاوى بالحنين إلى أيام الترف والنعيم ، كما فى قصيدته إلى صديقه محمد بيرم .

إنه من الإسراف علينا وعلى حافظ أن نقول إنه كان يبحث عن لقمة العيش ، سواء فى خروجه الأول من بيت خاله أو فى خروجه الأخير من الجيش . إن حافظا لم يكن فى يوم من الأيام فى حاجة إلى أن يبحث عن لقمة العيش ، ومع ذلك فإنه كان يشكو ويتألم ويقول عن نفسه إنه بائس ، ونحن لا نرى تناقضاً بين واقعه وبين دعواه البؤس . ولكن أى بؤس ؟ إن الغنى والفقر مسألة نسبية ، فقد يطلق على رجل بمستوى مادى معين صفة البؤس فى مجتمع متقدم غنى ، كالمجتمع الأمريكى أو مجتمع الذهب الأسود ، ويكون نفس الرجل بنفس المستوى غنيا موسرا فى دولة متأخرة كبعض البلاد الأفريقية والآسيوية التى تعيش تحت خط الفقر ، وبهذا المقياس يمكن أن يطلق على حافظ أنه بائس بالنسبة إلى مجتمع الصفوة الذى كان يعيش معه ، والناس الذين كان يخالطهم ويعاشرهم ، ويجعل من نفسه نظيرا لهم . ولنأخذ على ذلك مثلا الشاعر أحمد شوقى ، إذ ليست هناك نسبة على الأطلاق بين المستوى المادى لشوقى والمستوى المادى لحافظ ، وكانا شاعرين يقارن الناس والنقاد بينهما ، ويوازنون بين إنتاجها . وكان حافظ يرى ويبصر غزارة إنتاج شوقى واحتفاء الصحف به ، وكان يرجع ذلك إلى الفارق المادى بينهما كما جاء فى الليلة الخامسة من ليالى سطيح ، حيث قال رفيقه عن شوقى : « وصاحبكم ـ أى شوقى ـ بفضل ما هو فيه من السعة ، فارغ للشعر غير مشغول بغيره ، فالعجيب أن لا يجيد ، وأعجب منه أن يقال إنه مكثار »[51] ونحن لا نزعم أن حافظا قد وصل إلى معشار ما كان فيه شوقى من السعة والنعيم ، ومن هنا ظل حافظ يردد أنه بائس ويصر على دعوى البؤس ، ولو كانت هناك عقدة فى حياة حافظ لكانت هى شوقى .

وجود شوقى فى حياة حافظ واقتران إسمه باسمه هو الذى جعل لصفة البؤس مكانا فى صحيفة حافظ ، ولو كان الأمر قد وقف عند شوقى لهان الأمر ، ولكن حافظا كان يعرف ويعاشر ويخالط عددا كبيرا من وجوه القوم وصفوة المجتمع وأبناء الطبقة المترفة ، وهذا ما عمق صفة البؤس فى نفسه ، فشتان ما بين المستوى المادى الذى يعيش فيه هؤلاء وبين المستوى المادى الذى يعيش فيه حافظ إبراهيم .

كان حافظ إذن بائسا بهذا المعنى ، وبهذا التحديد ، ومن كان بائسا بهذا المعنى لايصح أن يقرن بطبقة البؤساء من أمثال إمام العبد ، ويقال إنه ينافسه فى هذا اللقب وينفرد به فى النهاية .

* * *

ثم إن نسبة البؤس ، أو البؤس النسبى عند حافظ ، لا تتوقف على كسب حافظ ومقارنته بكسب غيره ، ولكن بؤسه نسبى أيضا فى مسألة الإنفاق . إن حافظا لوكان مقتصدا فى إنفاقه لكان إحساسه ببؤسه النسبى هينا ، ولكنه وبإجماع من خبره وعرفه كان مسرفا متلافا . لم يكن حافظ يقيم للمال وزنا ولا يبالى أن تذهب به الريح ، يعطى عطاء من لايخشى الفقر ، ولا ينتظر من أحد أن يسدد له ما اقترض منه ، بل ولا يعرف ديونه على الناس ، ولا يتذكرها ، وكان أصدقاؤه يعرفون ذلك عنه(٥٢) .

ولكن القضية ليست فى : كم أنفق حافظ ؟ ولكن القضية فى : كيف أنفق حافظ ؟ لأن كيفية الإنفاق هى التى جعلت حافظا يشعر بعمق الفارق الكبير بينه وبين من عرفهم فى المجالات التى كان ينفق فيها . إن حافظا كان مسرفا فى إنفاقه على شهوات النفس ، نفسه ونفوس من حوله ممن يألفونه ويعاشرونه . لم يكن حافظ يعرف للإنفاق حدودا فى هذا المجال وهو مجال لا حدود له أصلا ، والنفس إذا أرخيت لها العنان فى مجال الشهوات لم تقنع أبدا ، كأنها جهنم التى تقول دائما : « هل من مزيد » . ولا فرق عند حافظ بين بيته والأماكن العامة وبيوت أصدقائه ومحبيه ، إنه كان فى كل الأماكن يحب أن يعب من نعيم الحياة وطيبات الدنيا ومتعها ما وجد إلى ذلك سبيلا ، ولم يكن يحب الانفراد فى ذلك ، إنه يحب المشاركة ، ويبدو أن للمتعة بين الأصفياء طعما خاصا لا يعرفه إلا من تذوقه ، ومن هنا فيما أظن نشأت المنادمة،واستفاضت أخبار القدماء فى العصور السالفة .

إن حافظا ، كما يقول خليل مطران ، «كان سخيا فى بيته ومضيافا ، وكان يحب الضيافات الواسعة التى تقدم فيها الألوان الفاخرة الكثيرة ، وكان يحب أن يرى عليها الذبائح من ضأن وديكة وغيرها ويحب أن يرى القصاع الكبرى متدفقة الجوانب بالفطائر والحلوى والنفائس »(٥٣) . وكان يشرب كونياك « نابليون » وهو أفخر أنواع الكونياك الفرنسى ، وكان يقدمه لضيوفه(٥٤) . وكان يدخن خير سيجار وأغلاه(٥٥) . وقد لاحظ أحمد شوقى أنه دخن أمامه سيجارا بجنيه فى نصف يوم(٥٦) . أما فى خارج بيته فكان إسرافه أشد . لقد كان حافظ دائم التردد على عدد من المقاهى والبارات والملاهى والمسارح والمراقص(٥٧) . وكان إنفاقه هناك لا حدود له ، كان ينفق على كل من حوله ومن يدخل إليهم وينضم إلى مجلسهم ، مهما بلغ العدد وغلا الطلب ، وفى إحدى هذه المقاهى رأى المازنى من حافظ إبراهيم ما أدهشه ، فقد حضر إليه إمام العبد وأسر إلى حافظ بكلمة،فقام حافظ من محله وانتحى به جانبا وأخرج له حافظة نقوده،وسلمها،وعاد إلى مجلسه ففتحها إمام العبدوأخذ من الجنيهات الذهبية ما شاءت له نفسه أن تأخذ ، ثم أعادها إلى حافظ فتركها حافظ على ساقه مدة ثم أعادها إلى جيبه من غير أن ينظر فيها(٥٨) .

وقبل ذلك ، وبعد إحالته إلى المعاش مباشرة ــ وقد كثر اللغط حول بؤس حافظ فى هذه المرحلة ــ طرق بابه طارق فخرج إليه الخادم ــ وكان بيت حافظ لا يخلو من خادم أو أكثر ــ فأعطاه الطارق مظروفا لسيده ، ففضه حافظ فإذا به قصيدة جيدة يطلب فيها مساعدته ، فعد أبياتها فوجدها عشرة فوضع فى المظروف عشرة جنيهات وبعثها مع الخادم إلى الطارق ، وما كان هذا الطارق إلا الشاعر إسماعيل صبرى وكان يريد مداعبته(٥٩) . وأنا لا أريد الاسترسال فى مسألة إنفاقه ولكن أختمها بهذه الواقعة ؛ فقد قررت وزارة المعارف رواية « البؤساء » فى المدارس وأعطت حافظا ألفين من الجنيهات ، فماذا فعل بها حافظ ؟ لقد أنفقها فى شهر واحد(٦٠) . وقد صدق أحمد أمين حينما قال عنه : « لوكان تاجرا لأضاع رأس ماله فى أول شهر ثم أعلن إفلاسه ، ولو وضع ميزانية دولة لجعل الإنفاق كله فى أيامها الأولى ثم لا إنفاق »(٦١) ، فهل يمكن أن يكفى حافظا شىء ؟ كان ما يصل إلى حافظ كثيرا بمقاييس عصره ، وكان يمكن أن يكون واحداً من الأثرياء بمقاييس عصره أيضا ، ولكنه كان لا يبقى مما يصل إلى يده شىء على الإطلاق . وكانت المجالات التى ينفق فيها ما يصل إلى يده من المال ، تطلب المزيد والمزيد ، وكانت محفظة حافظ بالضرورة لاتستجيب له فى كل الأحوال ، وفى الوقت نفسه هناك من أصدقائه من يجلس فى هذه المجالس فى المقاهى والبارات والمراقص والملاهى والمسارح ، فيتفوق عليه فى الإنفاق . لقد كان هناك ، على سبيل المثال ، محمد البابلى ظريف عصره ، وكان أبوه من كبار تجار الجواهر فى مصروكان يملك الأطيان والعقارات ولكنه كان على شاكلة حافظ ، أوكان حافظ على شاكلته ، فى الإنفاق على شهوات نفسه وشهوات من حوله ، ولكنه كان يجد من ميراثه الكبير ما يستجيب لمطالبه حتى مات سنة ١٩٢٤ . وكانت بين حافظ ومحمد البابلى صداقة وطيدة ومعاشرة حميمة قبل السودان وبعده ، وكان يقيم معه فى منزله بحلوان كثيرا ، فهل كان حافظ يستطيع أن يجارى البابلى فى إنفاقه فى هذه المجالات مثلا ؟ ! إن ذلك لا يكون .

وكان من أصدقائه محمد إبراهيم هلال الذى طبع ديوان حافظ الأول على نفقته وكتب له مقدمة ، هذا الرجل كان قد ورث عن أبيه ستمائة فدان أضاعها كلها فى الاحتفاء بالناس والإنفاق عليهم(٦٢) ، فهل كان حافظ يستطيع أن يجارى صديقه هذا فى الإنفاق ؟ دعك من العائلات الكبرى التى كان يغشى عزبها

ودورها ، وما كان يراه هناك من إنفاق لا عهد له به ولا قدرة له عليه ، إن هذا هو ما عمق بؤس حافظ الخاص فى نفسه ، وجعله يحس بعجزه وتقصيره فى الإنفاق على النفس والأصدقاء . ولكنه ، فى النهاية،ليس إلا بؤسا خاصا بحافظ إبراهيم لا علاقة له بالمفهوم العام من كلمة بؤس .

إن حافظا كسب كثيرا وأضاع كثيرا ، ولكنه لم يصل فيما كسبه إلى شىء مما وصل إليه أحمد شوقى وكثير من أصدقائه أصحاب المال الموروث ، ولم يكن حافظ صاحب مال موروث .

وأنفق حافظ كثيرا ولكنه لم يصل فى إنفاقه إلى مستوى محمد البابلى أو محمد إبراهيم هلال أو غيرهما ممن كانوا ينفقون عن سعة .

من هذه الزاوية يمكن أن نفهم معنى بؤس حافظ إبراهيم ، وبغير هذا الفهم لا يكون حافظ بائسا على الإطلاق ؛ فإن ما كسبه كان يكفى عدة أسر ، يكفيها فى ضروريات الحياة وكمالياتها ، وإن ما كسب كان يمكن أن يحوله إلى رجل من أهل الثراء لو كان ممن يحسنون العمل أو يحسنون استثمار الأموال ، ولكنه لم يكن من هذا الصنف من الرجال . فهل هذا البؤس هو الذى نسج الباحثون والدارسون من خيوطه قصة حافظ وأذاعوها بيننا ، وجعلونا نصدق أنه عانى فى حياته ما لم يعرفه بشر؟ إنهم نسجوا قصة حافظ من بؤس موهوم لا حقيقة له ، ولا وجود له . هل كان حافظ يسعى إلى الرزق وكاد ينتعل الدم بحثا عن القوت وعاد وما أعقب إلا التندم ، لأنه لم يصل إلى الشبع وضروريات الحياة كما أوحى إلينا كتاب سيرة حافظ ؟ !

إن حافظا لم يكد ولم يتعب ولم يُعَنِّ نفسه يوما واحدا فى البحث عن الرزق والقوت وضروريات الحياة ، ولا يمكن أن يكون بؤس حافظ بالمعنى الذى كان يعرفه السواد الأعظم من الشعب المصرى ، ولا يصح أن يفسر شعره وحركته فى حياته من منطلق بؤسه المزعوم .

انتفى إذن بؤس حافظ بالمعنى العام للكلمة ولا بد أن يتبع ذلك بطلان كل ما ترتب على ذلك من أحكام على سيرة حياته وعلى شعره .

نحن ننفى أن يكون اختلاط حافظ بالشعب لأنه كان بائسا مثلهم ذاق الجوع الذى ذاقوه واكتوى بلهيب العوز والإملاق مثلهم .

نحن ننفى أن يكون تجويده فى مراثيه وفى وصفه للكوارث بسبب فقره وبؤسه .

نحن ننفى أن يكون انصرافه عن الزواج والحب وتكوين أسرة ، وانصرافه كذلك عن الغزل بسبب فقره .

نحن ننفى أن يكون الفقر والبؤس هو الذى جعل منه شاعراً اجتماعيا .

نحن ننفى أن يكون قصور خياله وثقافته راجعا إلى بؤسه .

نحن ننفى أن يكون إسرافه فى الإنفاق عائدا إلى أنه ذاق طعم البؤس .

نحن ننفى كل ذلك وغيره من الأحكام التى رتبوها على بؤسه وأرجعوها إليه ، لأن هذا البؤس لا وجود له أصلا ، والبؤس الذى كان يحس به حافظ فى أعماق نفسه وكان يشيعه فى الناس بؤس خاص به وحده ، عاش فى خياله وحده ، ولا علاقة له بالبؤس الذى كان يعانيه الشعب المصرى آنذاك من قريب ولا من بعيد وإذا صح أن يعيش هذا البؤس الوهمى على أقلام غير المتخصصين من كتاب المقالات الصحفية وألسنة أرباب الأحاديث الإذاعية والمقابلات التليفزيونية ، فلا يصح أبدا أن يكون له وجود فى أروقة البحث العلمى وبين الأساتذة المتخصصين ، لأن الحقيقة إذا جاز أن تموت فى أى مكان ، فلا يجوز أن تموت بين يدى الباحثين .

هوامش :

(١) الأدب العربى المعاصر فى مصر ص : ١٠٢ .
(٢) شعراؤنا الضباط ص : ٥٧ .
(٣) انظر على سبيل المثال : شعراء الوطنية ص : ٩٥ ، ذكرى الشاعرين / حياة حافظ فى شعره / محمد حسين هيكل ص : ٣٥ ، ٣٦ ، مجلة الكتاب / نعمة وحرمان / عبد الوهاب حمودةص : ١٥٢٦ ، مقدمة ديوان حافظ ص : و ، الأدب العربى المعاصر فى مصر ص : ١٠٢ ، فصول فى الشعر ونقده ص : ٣٥٥ وغيرها .
(٤) حافظ الشاعر الاجتماعى / مصطفى صادق الرافعى / ذكرى الشاعرين ص : ٩٨ .
(٥) الشعراء الثلاثة ص : ٣٥٠ .
(٦) نفسه ص : ٣٥٢ .
(٧) حافظ إبراهيم الشاعر السياسى ص : ١١١ ، ١١٢ ، شعراء الوطنية ص : ٩٨ ، فصول فى الشعر ونقده ص : ٣٥٦ ، ٣٥٧ .
(٨) مقدمة ديوانه ص : ن ، حافظ إبراهيم شاعر النيل ص : ٥١ أسفار / محمد عبد الغنى حسن ـ مجلة الكتاب ص : ١٥٢ .
(٩) مقدمة الديوان ص : ج ، أضواء / محمد خلف الله / مجلة الكتاب ١٥٥٠ ، شوقى وحنين ، مارون عبود مجلة الكتاب ص : ١٥١٨ ، شاعر الشعب ص : ٥٢ حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ١٢ ، الشعراء الثلاثة ص : ٣٥٢ .
(١٠) حافظ إبراهيم ، شاعر النيل ص : ١٢ ، شعراء الوطنية ص : ١٤٥ ، نعمة وحرمان / عبد الوهاب حمودة ـ مجلة الكتاب ص : ١٥٢٥ وغيرها .
(١١) مقدمة ديوانه ص : م ، فصول فى الشعر ونقده ص : ٣٥٥ ، نعمة وحرمان عبد الوهاب حمودة ـ مجلة الكتاب ص : ١٥٢٦ .
(١٢) حافظ إبراهيم ، شاعر النيل ص : ٣٩ شوقى وحافظ ص : ١٥١ ، حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ٦٦ .
(١٣) الأدب العربى المعاصر فى مصر ص : ١٠٥ حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ٦٢

نعمة وحرمان ـ عبد الوهاب حمودة مجلة الكتاب ص : ١٥٢٠ .
(١٤) نعمة وحرمان / عبد الوهاب حمودة / مجلة الكتاب ص : ١٥٢٠ أضواء محمد خلف الله ـ مجلة الكتاب ص : ١٥٤٩ ، حافظ إبراهيم شاعر النيل ص : ١٠٠ .
(١٥) الأدب العربي المعاصر في مصر ص : ١٠٧ ، فصول في الشعر ونقده ص : ٣٥٣ ، أضواء / محمد خلف الله ، مجلة الكتاب ص : ١٥٤٩ ، حافظ إبراهيم شاعر النيل ص : ١٠٠ .
(١٦) نعمة وحرمان ، مجلة الكتاب ص : ١٥٢٦ .
(١٧) شوق وحنين / مارون عبود / مجلة الكتاب ص : ١٥١٦ ـ ١٥١٨ .
(١٨) الديوان جـ ١ ص : ١ .
(١٩) جـ ١ ص : ٦٤ .
(٢٠) جـ ١ ص : ١٠٩ .
(٢١) جـ ١ ص : ١٤٧ .
(٢٢) جـ ١ ص : ١٩٠ .
(٢٣) الديوان جـ ٢ ص : ١٠٥ .
(٢٤) جـ ٢ ص : ١٢٥ .
(٢٥) حياة حافظ إبراهيم ص : ٨٢ .
(٢٦) البؤساء ص : ٨
(٢٧) السابق ص : ٧ .
(٢٨) ليالي سطيح ص : ٣ .
(٢٩) الديوان ١ / ١٠٩ .
(٣٠) السابق ١ / ٢٢٧ ، ٢٢٨ .
(٣١) لسان العرب مادة «بأس» .
(٣٢) آية ٢٨ من سورة الحج .
(٣٣) آية ١٧٧ من سورة البقرة .
(٣٤) تفسير الطبري تحقيق محمود محمد شاكر وأحمد محمد شاكر جـ ٣ ص : ٣٤٩ ، ٣٥٠ ط . ثانية دار المعارف .
(٣٥) المعجم الوسيط مادة «بئس» .
(٣٦) صحيح مسلم كتاب صفات المنافقين وأحكامهم ٥٥ ، مسند الإمام أحمد جـ ٣ ص : ٢٠٣ ط المكتب الإسلامي بدمشق .
(٣٧) مسند الإمام أحمد ج ٥ ص : ١١٧ .
(٣٨) حافظ في المرآة / ذكرى الشاعر ص : ١٤ .
(٣٩) حافظ وشوقي ص : ٧٧ ط الوزارة ١٩٧٣ .
(٤٠) ذكرى الشاعرين / بؤس حافظ ص : ١٦٧ ، ١٦٨ .
(٤١) السابق ص : ١٦٨ .
(٤٢) انظر في ذلك على سبيل المثال : شاعر الشعب ص : ٥٤ ، حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ٦٥ .
(٤٣) حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ٦٦ .
(٤٤) ليالي سطيح ٢٠ .
(٤٥) الديوان جـ ١ ص : ١٨١ .
(٤٦) حياة حافظ إبراهيم ص : ٢١ .
(٤٧) شوقي وحافظ / طاهر الطناحي ص : ١٢٦ .
(٤٨) ملوك وصعاليك ص : ٢٣٥ .
(٤٩) حياة حافظ إبراهيم ص : ٩٢ .
(٥٠) انظر على سبيل المثال قصائده ذكرى وتشوق ١ / ١١٣ ، ١ / ١٢٣ ، وذكرى ١ / ١٤٧ .
(٥١) ليالي سطيح ص : ٣٤ .
(٥٢) حافظ الرجل / المازني / ذكرى الشاعرين ص : ٦٢ .
(٥٣) مجلة الكتاب / أكتوبر / ١٩٤٧ ص : ١٤٩٦ .
(٥٤) حياة حافظ إبراهيم ص : ١٥٧ .
(٥٥) مقدمة الديوان ص : ٥ .
(٥٦) حياة حافظ إبراهيم ص : ١٥٦ ، ١٥٧ .
(٥٧) السابق ص : ٨٠ ـ ٨٨ .
(٥٨) حافظ الرجل / ذكرى الشاعرين ص : ٦٠ ، فلاسفة وصعاليك ص : ٥٦ ، ٥٧ .
(٥٩) حافظ الرجل / المازني / ذكرى الشاعرين ص : ٦١ ، ٦٢ ، شوقي وحافظ / طاهر الطناحي ص : ١٤٨ .
(٦٠) ملوك وصعاليك ص : ٢٤٨ .
(٦١) مقدمة ديوان حافظ ص : ن .
(٦٢) حياة حافظ إبراهيم ص : ١٤٨ .

ليالى سطيح بين القصة والمقامة

انجيل بطرس سمعان

لعل مما يجب أن يشار إليه ونحن بصدد الاحتفال بذكرى شاعرينا الكبيرين ، شوقى وحافظ ، أنهما ـ إلى جانب إبداعها الشعرى ـ قد كتبا أيضا من النثر ما يستحق الدراسة والتقييم ، ومما لا شك فيه أن شهرتيهما كشاعرين من كبار الشعراء العرب فى العصر الحديث قد غطت إلى حدما على إنجازاتهما النثرية ، فعند الإشارة إلى مسرحيات شوقى مثلا غالبا ماتوصف بالمسرحيات الشعرية ، علما بأن واحدة من خير تلك المسرحيات ـ هى « أميرة الأندلس » ـ مسرحية نثرية . وفى رواياته المبكرة ، نجد محاولة ـ وإن كانت محاولة متواضعة إلى حدٍ ما ـ لاستخدام وتطويع من النثر ، يصلح لفن القصص .

فإذا انتقلنا إلى حافظ وجدنا فى « ليالى سطيح » محاولة لاستخدام نوع من القصص النثرى لتقديم رؤية للحياة فى مصر فى عصره . وبالرغم من أن هناك اتفاقاً يكاد يكون عاما بأن نوع القصص النثرى الذى استخدمه هو أقرب إلى المقامة منه إلى أى نوع قصصى آخر فإن « ليالى » سطيح » قلما تحظى بأكثر من إشارة عابرة فى الدراسات الخاصة بالمقامة (١) . أما نقاد القصة والرواية فيميلون إلى اعتبارها خارج نطاق هذين النوعين المتميزين من القصص (٢) .

ومانهدف إليه فى هذا البحث هو تحليل « ليالى سطيح » كعمل نثرى قصصى فى محاولة لتحديد مدى انتمائها إلى أى من النوعين الأدبيين المشار إليهما فى عنوان البحث ، وهما المقامة والقصة ، ثم تقييم بعض سماتها المميزة .

وما يجدر بنا البدء به هو تعريف المقامة كأحد أنواع الأدب العربى التى انتشرت ابتداء من القرن الرابع الهجرى على يدى بديع الزمان الهمذانى ، ثم على يدى الحريرى فى القرن السادس ، ومن تبعهما فيما بعد من أمثال السيوطى ، واليازجى ، ثم الإشارة إلى عودها إلى الظهور ، فى شكل متطور مع بدايات هذا القرن الذى شهد مولد عدد من الأشكال الأدبية المستحدثة فى الأدب العربى ، من أهمها الرواية أو القصة بوجه عام .

كتب شوقى ضيف يصف المقامة كما صاغها بديع الزمان قائلا :

« بديع الزمان هو أول من أعطى كلمة مقامة معناها الاصطلاحى بين الأدباء ، إذ عبر بها عن مقاماته المعروفة ، وهى جميعها تصور أحاديث تلقى فى

جماعات ، فكلمة مقامة عنده قريبة المعنى من كلمة حديث .

وهو عادة يصوغ هذا الحديث فى شكل قصص قصيرة يتأنق فى ألفاظها وأساليبها ويتخذ لقصصه جميعا راويا واحداً ...

كما يتخذ لها بطلا واحدا ... يظهر فى شكل أديب شحاذ . لايزال يروع الناس بمواقفه بينهم ، ومايجرى على لسانه من فصاحة فى أثناء مخاطباتهم .

وليس فى القصة عقدة ولاحبكة ، وأكبر الظن أن بديع الزمان لم يعتن بشىء من ذلك ، فلم يكن يريد أن يؤلف قصصا ، إنما كان يريد أن يسوق أحاديث لتلاميذه تعلمهم أساليب اللغة العربية وتقفهم على ألفاظها المختارة .

فالمقامة أريد بها التعليم منذ أول الأمر » .[٣]

ويؤكد شوقى ضيف أن بديع الزمان لم يقصد إلى كتابة قصة ، إنما استخدم الشكل القصصى للتشويق . وهذا الشكل القصصى فيه حوار محدود ، وقوامه حادثة معينة تحدث للبطل ، تصاغ فى أساليب أنيقة ممتازة .

كما يؤكد أن الحادثة لا أهمية لها ، إذ ليست هى الغاية ، إنما الغاية التعليم والأسلوب الذى تعرض به الحادثة . ومن هنا جاءت غلبة اللفظ على المعنى فى المقامة ، فالمعنى ليس شيئا مذكورا ، إنما هو خيط ضئيل تنشر عليه الغاية التعليمية .[٤]

من صفات المقامة الأساسية المتفق عليها أن الراوى والبطل والأحاديث جميعا خيالية من صنع صاحبها ، ولكن تلك الأحاديث أو ماتصفه من أحداث إنما تعكس حياة المجتمع فى عصرها .

ومن هنا فالغاية التعليمية ذات وجهين ؛ وجه لغوى ، ووجه اجتماعى ساخر يهدف إلى التعليم والتثقيف إلى جانب التسلية والإمتاع ـ كما يقول الحريرى .

ويقول شوقى ضيف فى مكان آخر إن المقامات « لاتقف عند تصوير المعانى فحسب بل تصور أشخاصا فى العادة ، والأساس فيها أديب متسول يقع الناس فى حبائله ، وأثناء ذلك تعطى صورة دقيقة طريفة للمجتمع وأهله »[٥] .

ويؤيد هذا الرأى ناقد آخر هو عبد العزيز عبد المجيد ، حين يقول إن مقامات الهمذانى والحريرى تتكون من مغامرات بطل معين ، يتميز بسرعة البديهة وانعدام الضمير والميل إلى الاحتيال . وهو يتنقل من مكان إلى آخر ، يكسب عيشه من الهدايا التى يقدمها إليه أولئك الناس الذين ينعمون بحيله ، وما يعرضه من شعر وخطابة وعلم . وهذه المغامرات يرويها الراوى الذى يلتقى بالبطل ، ويشهد أعماله الرائعة[٦] .

ويضيف عبد العزيز عبد المجيد أن المقامات تجمع بين طياتها عنصرين جوهريين من عناصر الترفيه هما : رشاقة الأسلوب التى أحبها الناس جدا فى ذلك الوقت ، والفكاهة القاسية ، وروح المرح التى تتميز بها الحكاية الشعبية .

ومن الجدير بالذكر أنه بالرغم من اعتراض بعض رجال الدين على هذا النوع من الكتابة لما يحويه من مغامرات المتسولين والمحتالين فإنه ظل نوعا أدبيا محببا إلى النفوس خصوصا فى أوساط المثقفين . ويمكن القول إن الاهتمام بالناحية اللغوية والميل إلى استخدام الحيل الأسلوبية التى تدل على المهارة من ناحية ، أو الأساليب الجامدة من ناحية أخرى قد أعاقتا تطور المقامة من الناحية الشكلية لفترة طويلة . فظل السجع والمحسنات البديعية والتكرار من معوقات تطور هذا النوع القصصى من أنواع الأدب العربى الأصيلة ، حتى بدايات العصر الحديث ، حين فرضت الموضوعات الاجتماعية والسياسية التى تناولتها المقامة فى فترة ازدهارها المتأخرة أسلوبا نثريا أقل زخرفا وميلا إلى إظهار البراعة اللغوية البلاغية . ولعل خير مثل لذلك كتاب «حديث عيسى بن هشام» لإبراهيم المويلحى .

فالقصة بالشكل الذى نعرفه تتطلب أسلوبا نثريا يصلح لسرد الأحداث ، وتحليل الشخصيات ، ووصف الأماكن ، وتحتاج إلى نثر سهل ، طيع ، يعمل كأداة لنقل المعنى فى المقام الأول .

ومن هنا فبالرغم من أن المقامة ـ فى أشكالها المختلفة ـ كانت تفتقر ـ بدرجات متفاوتة ـ إلى مثل هذا الأسلوب النثرى ، فإنها كانت تحوى ـ دون شك ـ البذور الأولى لنوع من القصص الذى يجمع بين الخيال والواقع ، أو بمعنى آخر لنوع من القصص الواقعى فى أولى مراحله .

وفى أدبنا المصرى الحديث يتفق النقاد على أن «حديث عيسى بن هشام» يمثل همزة الوصل بين المقامة والرواية ، فما زال هذا الكتاب المهم يحتفظ بالكثير من سمات المقامة التقليدية ، ولكنه يخطو خطوات واسعة نحو نوع قصصى يهتم بالبناء ، وبالشخصيات ، وبالحوار والأسلوب ، كأدوات إيصال رؤية اجتماعية لزمن بالذات .

والآن يمكننا ان نتساءل أين تقع «ليالى سطيح» التى أخرجها حافظ إبراهيم بعد فترة وجيزة من ظهور «حديث عيسى بن هشام» من خريطة هذين النوعين القصصيين اللذين عرضنا لها؟

لنبدأ بالإشارة إلى أن الكتاب يتكون من مقدمة بعنوان «سطيح» تليها سبع ليالى ، يدور فى كل منها حوار بين الراوى ، يصحبه شخص آخر ، وبين سطيح الحكم الذى يسمعه ولانراه ، فيما عدا الليلة السابعة حيث يدور الحديث بين الراوى وابن سطيح .

أما من حيث الشكل فهناك راو ، وليس هناك بطل ، مثلما نجد فى المقامة بشكلها التقليدى ، كذلك تختفى الوحدة ـ أو تكاد ـ القائمة على شخصية البطل الذى يربط بين الأحداث التى يرويها الراوى .

فالراوى هو أداة الربط الوحيدة ، علما بأنه يروى أحاديث تنشأ عن لقائه بشخصيات مختلفة فى الليالى السبع المتتالية ، وإن كان الحديث الذى يدور بين الراوى وسطيح (أو ابنه) هو لب «الليالى». يضاف إلى ذلك أن الراوى لاينقل إلينا قصة أحداث ؛ فالحدث قد اختصر إلى أقصى حد ، فلم يتجاوز لقاء الراوى بشخصية ما فى مكان ما ، بالقرب من نيل مصر ، واصطحاب تلك الشخصية إلى مكان سطيح ثم العودة ، وقراءة لزوميات أبى العلاء ثم النوم ، وتكاد الليالى السبع تبدأ وتنتهى على نفس المنوال باختلافات طفيفة ، فيما عدا الليلة الأولى ، التى يسمع فيها الراوى صوت سطيح ، والليلة السابعة التى يلقاه فيها الابن ولايسمع سطيح .

فى المقدمة يشم الراوى رائحة جيفة فى مياه النيل تثير سخطه على أمته «المكسال» ، عديمة الوفاء للنيل العذب العظيم ، ولكل نابغة أو كاتب أو شاعر ، ثم يقدم لليلة الأولى بقوله :

«ثم إنى أمسكت عن الكلام ، وعزمت على التحول من هذا المكان ، وإنى لأهم بالنهوض إذ وقع فى سمعى صوت إنسان يسبح الرحمن ، يقول فى تسبيحه : سبحان من حكم على الخلق بالفناء ، سبحان من تفرد بالبقاء ، فخشع قلبى عند ذكر الله وقلت : أنطلق إلى صاحب الصوت ، فلعلى أظفر بأحد عباد الله الصالحين فاستدعيه لى دعوة يمحو الله بها أثر استجابته فىّ لدعوة ذلك «الإمام» فثرت من مكانى وأخذت سمتى إلى جهة الصوت ، وكنت إذ ذاك فى أوليات الليل . وتالله إنى لأقترب منه فإذا به يقول :

«أديب بائس ، وشاعر يائس ، دهمته الكوارث ، ودهته الحوادث ، فلم تجد له عزما ولم تصب منه حزما . خرج يروح عن نفسه ويخفف من نكسه ، فكُشفَ له عن مكانى ، وقد آن أوانى . أىْ فُلانُ ؛ لقد أخرجت للناس كتابا ، ففتحوا عليك من الحروب أبوابا . وخلا غابك من الأسد ، فتذاوب عليك أهل الحسد . أى فلان ، إذا ألقى عصاه ذلك المسافر ، وغادر بحرُ العلم أرضَ الجزائر ، فقد بطل السحر والساحر ، فانكفئْ إلى كسر دارك ، وبالغ فى كتم أسرارك ، وأقبلْ غدا مع الليل ، وترقب طلوع سهيل ، ومتى سمعت من قبلنا التسبيح ، فقل لصاحبك الذى يليك : هلم إلى سطيح»(٧) .

ولعلنا نجد هنا واحدة من أطول الفقرات السردية فى الكتاب. إذ تلخص الليلة الأولى ، وهى أقصر الليالى فى سرد تحركات الراوى ، ثم تلك الفقرة من كلام سطيح ، وتنتهى بقوله :

«فانطلقت حتى إذ بلغت دارى ، وقد شابت ذوائب الليل ، أخذت مضجعى ، وجعلت أعالج النوم ، ولكن طافت بالرأس طائفة من الأفكار ، فباعدت مابين الجفنين ، وأزعجت مابين الجنبين ، فأقض على المضجع ، وجَارَ بى الفراش ، فقمت إلى الشمعة فأشعلتها ، وإلى لزوميات أبى العلاء ففتحتها ... ونشطت إلى القراءة ، فمازلت أنهل من معان لم تخضها أعين القارئين ، ولم يُخلقها تداول الألسن ، وأتروى من حكم من فجر الله ينبوعها فى جوف ذلك الحكم ، حتى فضحنى النهار فنمت ماشاءت العين» [ص٤] .

أما الأديب البائس «والشاعر اليائس» فهو المؤلف الراوى . أما صاحبه الذى يلقاه مع مطلع الليلة الثانية ويسمعه يحدث نفسه عندما تمر جارية أو سفينة عليها من الجوارى الحسان مايفتن اللب ويملك القلب (... وبينهن رجال تستروح منهم روائح السلطة والجاه ، يتهادون رياح المجون ويتعاطون كئوس الراح ، ناعيا مايحدث خلف الحجاب مما ينكس له الأدب رأسه) [ص : ٥] ، فهو قاسم أمين الذى لايذكر اسمه صراحة ، ولكن لايترك السياق ولا الكلمات التى يتفوه بها هو ، أو تلك التى يلقاه بها سطيح ، شكا فى هويته .

وقاسم أمين مَثَل للشخصيات التى يقدمها صاحب «ليالى سطيح»: فهى إما شخصيات واقعية وإما شخصيات لايطلق عليها أسماء ولايميزها عن غيرها إلا بشكل عام ، فلدينا الصديق السورى ، ولدينا الشابان ، أحدهما والده مدير ، والآخر مستشار ، ولدينا أكثر من إنسان «حزين ، شاك ، دامع العين». فى الليلة الرابعة ، مثلا ، عندما نبلغ مكان اللقاء المعهود .

«فإذا فيه إنسان ينوح من فؤاد مقروح» [ص ١٤] .

ونعرف من كلامه القليل أن كان له أخ اغتاله رومى بمدية ، «بقر بطنه ، وحضر دفنه ، وحالت بينى وبينه حماية قومه» [نفس الصفحة] .

والواضح هنا أن حافظا لايولى الشخصية فى حد ذاتها اهتماما يذكر ، إنما يتخذها ذريعة للحديث عن امتيازات الأجانب فى مصر . والدليل على ذلك أننا لانجد أية محاولة لتمييز تلك الشخصية عن غيرها ، عن طريق التفاصيل أو الحدث أو الحوار . كل مانجده هو الوصف العام الذى يساق لينقلنا من الخاص إلى العام ؛ الخاص هو إنسان بعينه ، والعام هو القضية التى تثيرها حالته . ولنستمع إلى تعليق سطيح :

«واجد موتور ، وساهد مقهور . وقد واصل النواح ، فى الغدوّ والرواح ، على دم هدِر ، وأخ قُبر . أىْ فلانُ . مادام امتياز الأجانب . فلغير المصرى عزة الجانب . الرومىّ يطعن بمديته ، ويستظل بعلم دولته ، والمصرى يحمل القتيل ، ويخضع خضوع الذليل . كأنما دية القتيل المصرى كرامة للقاتل الرومى» . [ص ١٤ ، ١٥] .

وليس أدل على تكلف الموقف وعموميته من الأسلوب المستخدم فى الفقرة التى استمعنا إليها . فالسجع أكثر كثافة منه فى الكتاب

بوجه عام ، والإشارة إلى دم أو أخ غير محدد . وحين تستخدم «أل» التعريف تستخدم فى المقولة العامة أو الاستنتاج .

أما المثل الثانى الذى نورده فهو :

«إنسان تنطق معارف وجهه عما أنحتْ عليه ضلوعه من سأم العيش وضجر الحياة» [ص ١٩] . والتقديم لايقل عمومية عن سابقه ، إلا أن الراوى يمنح هذا الإنسان فرصة أكبر لشرح حالته ، فنعلم شيئا عن ظروف حياته ودوافعه للعمل بالصحافة الحرة الصادقة أولا ، ثم التردى شيئا فى الصحافة الفاسدة المرتشية . وهنا أيضا تؤدى دراسة حالة إنسان إلى دراسة قضية ، وهى بيت القصيد فيما يبدو .

ولذلك تفتقر «ليالى سطيح» إلى الشكل الفنى للقصة ، ويتجلى ذلك فى فساد السرد والوصف المباشر بدل التصوير والاعتماد على الخيال ، ومحاولة الإيهام بالواقع عن طريق التخصيص بالتفاصيل المحملة بالمعنى ، وعن طريق الحوار والحدث . وتفتقر «الليالى» إلى الوحدة العضوية التى تشكل شرطا من شروط القصة ، سواء أكانت قصة قصيرة أم رواية . فالكتاب إذن أقرب إلى الوثيقة التاريخية أو وثيقة الإدانة فى قضية ، المتهم فيها مجتمع بأسره ، ارتضى سيطرة الأجنبى ، وانعدام الحرية والتردى فى الكذب والاحتيال . ولعلنا نجد هنا أحد عناصر كل من المقامة – فى بعض صورها – والرواية . وهى تلك النظرة النقدية التى ترى من خلالها صورة المجتمع والسلوك العام لأبنائه ، والتى تشكل إحدى السمات الأساسية للقصص الواقعى عامة . كتب عبد الرحمن صدقى فى تقديمه «لليالى سطيح» يقول :

«كل مافى ليالى سطيح فيما عدا سطيح نفسه أو – إذا شئنا غاية التحقيق والتدقيق فيما عدا سطيحاً ثم ابن سطيح – لايتعدى كونه شخصيات حقيقية وأحداثا منقولة عن الماضى القريب من واقعنا التاريخى . فمن أراد أن يعرف هذا الماضى القريب منذ محنة الاحتلال عام ١٨٨٢ حتى مأساة دنشواى عام ١٩٠٦ ، لم يجد صورة أدبية مصغرة لتلك الحقبة المضطربة الزاخرة خيرا من هذا الكتاب ، فهو على صغره لم يترك واردة ولا شاردة إلا أحصاها ، لا إحصاء المؤرخ الموضوعى الهادئ الفاتر ، بل إحصاء الذى عاشها وانفعل بها ، بعد أن شق غبارها واكتوى بنارها وأشفى على أغوارها»(٨) .

أمّا ما يفرق بين «ليالى سطيح» وبين المقامة من هذه الناحية فهو ظل القتامة الكثيف الذى يلف الكتاب لفا . فهو يخلو تماما من الفكاهة والمرح . ولعل السبب فى ذلك أن حافظا متورط عاطفيا أو وجدانيا فى تلك الأحداث والقضايا التى يقدمها،وذلك سبب آخر للتمييز بين كتابه – أو «لياليه» – وبين الرواية التى تعد الموضوعية الملحمية إحدى سماتها المميزة .

من حق حافظ علينا – بالرغم من ذلك – أن نعترف أن لجوءه إلى استخدام الشخصية الأسطورية للحكيم «الكاهن العراف القديم» سطيح ، ليقوم بالتفسير والتعليق على تلك الأحداث والقضايا ، إنما يخفف من تلك الذاتية التى تتضح فى سياق بعض تجارب المؤلف الشخصية ، وفى استشهاده ببعض أشعاره ، دون ذكر اسمه صراحة بالطبع . ويخفف منها أيضا من ناحية ويقوى من عنصر الوثائقية أو التوثيق فى «الليالى» إيراده فى نهاية الليلة السابعة مقالا بأكمله من جريدة «المؤيد» بعنوان «السياسة الصغيرة العنيفة» عن السياسة الإنجليزية فى وادى النيل .

بقى أن نشير إلى أن الحوار فى «ليالى سطيح» يكاد يكون من طرف واحد . يضع الراوى أو أحد أصحابه سؤالا للحكيم سطيح يجيب عليه فيما يشبه المحاضرة ، أو المقال ، إن أردنا التقريب إلى نوع أدبى يمكن إضافته إلى المقامة والقصة ، كأحد مكونات «ليالى سطيح» الممكنة . وتغلب على هذا الحوار النبرة الخطابية التقريرية ، أكثر من نبرة «الحديث» ، التى يحاول طرف من طرفيها أن يقنع الآخر بالمحاورة ، واستخدام أساليب المناورة والإقناع . ويتضح ذلك فى حديث سطيح عن الموضوعات الاجتماعية والسياسية والوطنية التى تناولها الكتاب : مثل المرأة والسفور والحجاب ، وامتيازات الأجانب ، والحرية والصحافة ، وسياسة المحتل ، وفساد الأخلاق ، واللغه والأدب وغيرها

لنستمع إليه يتحدث عن الحجاب والسفور مثلا :

«صاحب مذهب جديد ورأى سديد ، دعا القوم إلى رفع الحجاب ، وطالبهم بالبحث فى الأسباب ، فالقوا معه نقاب الحياء ، وتنقبوا دونه بالبذاء . أى فلان ، إذا مضت على كتابك خمسون حجّة ، وظهر لذى العينين إدلاؤك بالحُجّة ، تكفل مستقبلُ الزمان بإقامة الدليل والبرهان ، فلعل الذى سخر لجماعة الرقيق والخصيان ، من أنقذهم من يد الذل والهوان ، يسخر لتلك السجين الشرقية والأسيرة المصرية ، من يصدع قيد أسرها ، ويعجل على إصلاح أمرها» [ص ٦ – ٧] .

أو نقرأ مايرد على لسانه عند الإشارة إلى فكرة الحرية :

«قال : عن الحرية سألت ، وعلى الخبير سقطت ، أتعلم ياولدى أنها معنى الوجود وملاك الحياة ، فى فقدها سجنُ النفوس ، وعِقالُ العقول ، وقيدُ الأفكار ، ومااُمتحنت أمة بمحنة هى أقتل لها من فقد الحرية ، وخمود الشعور ، وإنى أراكم على ماأنتم فيه من الضعف والتقاطع قد أمتعكم الله بحرية الحياة ، فأمسيتم تتقلبون فى نعمة لم تعرفوا لله حق الشكر عليها» [ص ٢٦] .

وهكذا نرى أن «ليالى سطيح» ليست مقامة خالصة ولا قصة خالصة ، ولكنها تجمع بين بعض صفات المقامة و بعض سمات القصة بالإضافة إلى ما ذهب إليه بعض النقاد من خصائص المقال . وإذا قارنا بينها وبين المقامات المبكرة وجدناها تفتقر إلى الحدث المثير

وروح الفكاهة والمرح التى تتخلل بعض الأجزاء كما وجدناها تستخدم نثرا يخلو من الكثير من الزخرف اللغوى البراق ، وإن ظل مقيدا بالكثير من السجع والصور البلاغية ، بل التكرار والاستطراد . وإذا قورنت بالقصة أو الرواية رأينا افتقارها إلى وحدة الموضوع والحدث وثراء الشخصيات وحيويتها والحوار الكاشف عن كل من الحدث ومغزاه ، والشخصية وتعدد جوانبها ، وإذا وضعناها جنبا إلى جنب مع «حديث عيسى بن هشام» ــ التى تجمع بالفعل وبشكل أكثر إثراء لهذا النوع من القصص العربى بين بعض سمات كل من المقامة والقصة ــ رأينا أن «حديث عيسى بن هشام» تتميز عنها بالوحدة التى تفرضها شخصية الباشا الذى ينظر إلى الحاضر من وجهة نظر الماضى ، وبالاهتمام بالشخصيات وبالمشاهد أو المواقف الإنسانية التى تمثل الكثير من نواحى الحياة الاجتماعية فى مصر فى زمن بالذات .

كل ذلك فى محاولة تعتمد بدرجة لابأس بها على التصوير وليس على الخبر أو التقرير .

ومع ذلك «فليالى سطيح» عمل جدير بالحفاوة والتقدير ، فقد عبر فيه حافظ إبراهيم عن حب فياض لمصر ورغبة شديدة فى رؤيتها حرة خالية من كثير من الشرور والرذائل التى عانت منها فى عصره ، وقد تعانى منها فى أوقات أخرى . صحيح أن الأدب وظيفته الأساسية هى تصوير الحياة وليس الدعوة للإصلاح، ولكن ما من شك فى أن الأديب الصادق الذى يحس بواقعه ويعبر عن حاجاته ، مستخدما أية أدوات فنية فى مقدوره استخدامها ، أديب يستحق التقدير ، وعلى الناقد أن يجد الوسائل الصالحة لتحليل عمله وتقييمه بالشكل الذى هو عليه .

هوامش

(١) انظر مثلا :

Abdel-Aziz Abdel Meguid,The Modern Arabic Short Story, Dar al-Ma^{c} aref.

حيث يذكر المؤلف «ليالى سطيح» و«حديث عيسى بن هشام» كامثلة للقصص المكتوب بالنثر فى بداية هذا القرن .

وشوقى ضيف «المقامة» ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص٧٨ .

محمد رشدى حسن : «أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٤ ، ص ١٤٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ .

(٢) انظر مثلا : عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٧٧ وما بعدها .

ويستثنى من ذلك شكرى عياد فى كتابه القصة القصيرة فى مصر : دراسة فى تأصيل فن أدبى ، القاهرة ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٧ ــ ١٩٦٨ ، حيث يخصص شكرى عياد فصلا لتطور المقامة ، يتناول فيه كلا من المويلحى وحافظ إبراهيم بقدر من التفصيل .

(٣) شوقى ضيف ، «المقامة» ، السابق ذكره ، ص ٨.

(٤) نفس المرجع السابق ، ص ٩ .

(٥) شوقى ضيف ، شوقى : شاعر العصر الحديث دار المعارف بمصر ، ١٩٥٧ ص ٢٩٤ .

(٦) انظر : أصل الفقرة التى نترجمها هنا فى القصة «القصة القصيرة العربية الحديثة» : The Modern Arabic Short Story. المذكور سابقا ، ص ٤٠

(٧) حافظ إبراهيم ليالى سطيح «مع دراسة تاريخية تحليلية .... بقلم عبد الرحمن صدق» الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٤ص ٣ . فيما بعد سيذكر رقم الصفحة بعد الفقرة المقتبسة مباشرة .

(٨) «ليالى سطيح» السابق ذكره، ص ١٤٨ .

الوحدة النصّيّة في "ليالى سطيح"

فدوى مالطى - دوجلاس

إن حافظ إبراهيم،كما هو واضح من لقبه «شاعر النيل» ، مشهور فى الغالب بشعره . ولكنه ألف فى النثر نصاً مهماً جداً وهو «ليالى سطيح».[1] وسنهتم فى هذه الدراسة بهذا النص وبقيمته ، ليس فقط كتراث تاريخى واجتماعى لكن كتراث أدبى أيضا . وسوف نثبت القيمة الأدبية بتحليل يوضح لنا وحدة النص من جهة الترتيب ومن جهة المعانى إن هذه التجربة الأدبية سوف تقودنا إلى رأى جديد يصحح الآراء النقدية الموجودة حاليا بالنسبة لهذا النص . وهى الآراء التى ترى ــ فى «ليالى سطيح» ــ عملا أدبيا ، يظهر كقطع متفرقة بدون وحدة نصية .[2]

وضع حافظ إبراهيم هذا الكتاب سنة ١٩٠٦ ، أى بعد رجوعه من السودان،وبعد وفاة الشيخ محمد عبده بعام واحد .[3] وتقص علينا «ليالى سطيح» من خلال سبع ليال ، ويحكيها راوٍ مصرى يخرج أثناء هذه الليالى ، وفى رفقة صاحب له ، للاستماع إلى سطيح . وهذا هو ما يحصل فعلا فى الليالى الست الأولى . فى الليلة الأولى يسمع الراوى صوتا يسبح الرحمن ، فيذهب فى اتجاه هذا الصوت الذى يناديه بألقاب تصفه وصفا دقيقا ، ثم يدعوه إلى الرجوع فى الليلة التالية مع صاحب له قائلا : «فقل لصاحبك الذى يليك : **هلم إلى سطيح»[4] ويدهش الراوى من هذا الحديث،ويقول فى نفسه إنه يعلم أن سطيحاً قد مات : «فهل صدق القائلون بالرجعة أم جعل الله لكل زمن سطيحاً»[5] .**

وفى الليلة الثانية يرجع الراوى إلى نفس المكان ، ويلتقى ورجلا يعرفه ، وهو يجلس حائرا فى حل مشكلة له ، وعندما مرت سفينة على النيل بجواره تكلم ذلك الرجل ، فدعاه الراوى إلى رؤية سطيح . وذهب الاثنان إلى مكان الصوت ، وانطلق الصوت ينادى كالأمس ، وليخاطب صديق الراوى سطيحا عن الأمر الذى كان يضايقه .

ويتكرر اللقاء نفسه ــ فى حقيقة الأمر ــ فى الليالى الأخرى ، فيما عدا الليلة السابعة . أى يذهب الراوى إلى المكان ويلتقى برجل لديه مشكلة ، ويذهبان إلى مكان الصوت ، ويتكلم هذا الصوت عن تلك المشكلة . ومن الجدير بالذكر أن نلاحظ أن حواراً يجرى بين الصوت وشخصين آخرين (أى الراوى وصاحب له) فى بعض الليالى ، ويقتصر مثل هذا الحوار فى ليالٍ أخرى على الراوى ومرافقه . يستمعان إلى كلام يدور بين أشخاص موجودين ، إما فى الشارع أو فى محل آخر . وسنتناول بالتفصيل هذه الحالات فيما بعد :

أما فى الليلة السابعة فيخرج الراوى كالعادة ليلتقى بالصوت ، لكنه بدلا من ذلك يرى فى المكان غلاما مراهقا يعلن له أنه ولد سطيح . وعندما يسأله الراوى عن لقائه مع سطيح يجيب الولد قائلا : «إنه يتهيأ للقاء الخالق ، وقد انقطع عن كلام المخلوق»[6]

إذن ليس أمام الراوى إلا أن يعمل شيئا آخر وهو الذهاب مع هذا الولد العجيبْ الذى يريد أولا أن يزور المراقص والملاهى الموجودة فى الأزبكية .

وفى أثناء طريقهما إلى هذه المحلات يلتقيان برجل مسكين ، سيىء الحال ، يبدو من حكايته أنه ضحية السياسة الإنجليزية ، فيدور الحديث بين الثلاثة ، وبعد الانتهاء من الحديث يذهب الراوى مع ولد سطيح إلى مرقص الأزبكية،وبعد ذلك يجولان فى البلد حيث يتعرف الولد على الأغنياء والبخلاء . وعلى الأسواق والعادات المصرية . وفى الصفحات الأخيرة من الكتاب يقدم لنا حافظ إبراهيم شخصية أخرى هى فتى كان تلميذاً لمحمد عبده . فيجرى الحديث عن محمد عبده وأفكاره فى التعليم . وأخيرا ينصح ولد سطيح الحاضرين عن أحسن طريق تتبعه مصر بالنسبةإلى التعليم والملاهى والأجانب .

إذن ، نحن أمام نص ذى تعقد أدبى . وأول سؤال يجب أن نطرحه هو عن النوع الأدبى . وكما هو واضح من عنوان الكتاب ، «ليالى سطيح » ، فإن لدينا رابطة ما ، تصل بين هذا العنوان وكتاب «ألف ليلة وليلة» . ولقد أشار إلى هذا عبد الرحمن صدقى فى دراسته للنص ، عندما قال إن حافظاً إبراهيم كان فى صباه «شديد الولع بقراءة «ألف ليلة وليلة» ، وأن حافظا لو أكمل هذه الليالى لبلغت «ليالى سطيح» التى بين أيدينا اليوم ألف ليلة وليلة» [٧] ولكن للأسف لم يحمل الناقد هذا الرأى إلى أى مدى أبعد من ذلك ، وليس لدينا حتى الآن دراسة مقارنة بين «ليالى» حافظ وكتاب «ألف ليلة وليلة» . أما شكرى عياد فى ملاحظاته المهمة عن «ليالى سطيح» فى «القصة القصيرة فى مصر» فإنه يبحث أيضا مسألة الرابطة الأدبية بين «ألف ليلة وليلة» «وليالى» شاعر النيل ويقول : «على أن الوحدة فى ألف ليلة وليلة ـ كما هو معروف ـ ليست وحدة الليلة بل وحدة القصة التى تتوزع على ليال كثيرة ، وتسلم فى الليلة الواحدة إلى قصة جديدة . أما عند حافظ فالخيال القصصى محدود ، والليلة الواحدة تتألف من موضوعين أو أكثر لا اتصال بينهما ... ولا جامع يجمع بين الموضوعين المختلفين فى الليلة الواحدة ولا بين الليالى المتابعة إلا أنها جميعا صور للحياة والأحداث كما عاناها حافظ وأحسها» [٨] . ولن نتكلم الآن عن الموضوع المهم الذى أشار إليه شكرى عياد ، أى الجامع بين الليالى السبع ، لكننا سنرجع إليه أثناء التحليل .

أما بالنسبة للمقارنة بين النصين اللذين أشار إليهما كلا الناقدين ، فيمكننا أن نذكر أن هذه المقارنة يجب أن تهتم ليس فقط بالموضوعات والاتصال بينها ، ولكن بمسائل أدبية أيضا . وإذا شرعنا فى ملاحظة دور الراوى فى كل من العملين الأدبيين ـ أى «ليالى سطيح» و«ليالى ألف ليلة وليلة» ـ ظهر لنا أن دور هذا الشخص يختلف اختلافا كبيرا بين النصين . ففى أقدمهما نجد راوية ، قد تلعب دورا مهما فى إطار القصة ، ولكنها لا تملك سوى دور الراوية فى القصص الأخرى ، فهى تروى الحكايات ولا تشترك فيها ، أى أن دورها هو فعلا دورُ حاك . اما دور الراوى فى «ليالى سطيح» فهو أكثر تعقيدا . إن الراوى عند حافظ يؤدى دور الراوى الذى يحكى القصة للقارىء،ولكن له ـ فى الوقت نفسه ـ دورا نشيطا ، بوصفه شخصية تشترك فى تطور الأحداث . فهذا الراوى وشخصيته ـ فى الليالى ـ هما الشخصان الوحيدان الموجودان فيها .

وإذا أردنا أن نقارن بين «ليالى سطيح» ونوع عربى آخر ، وجدنا أن دور الراوى بكيفيته النشيطة يماثل دور الراوى فى «المقامات» . وهذه المقارنة ليست مقارنة جديدة فقد طرقها معظم الذين درسوا أصول القصة القصيرة ، حيث توجد هذه المقارنة فى الغالب ، بوصفها دليلا على تأثر حافظ إبراهيم بالمقامات [٩] .

من الممكن أن نثبت جدولا للتشابهات الأدبية : مثل استعمال السجع ودور الراوى كَحَاكٍ وكمشترك فى الأحداث ، كما أنه من الممكن أن نشير إلى الاختلاف بين النصين : مثل وجود القضايا الاجتماعية والسياسية عند حافظ إبراهيم ، أو استبدال ابن سطيح بأبيه فى الليلة السابعة ، وهو استبدال لا يوجد فى المقامات التقليدية [١٠] .

ومما لا شك فيه أن حافظاً إبراهيم وجد إلهاماً عميقاً فى النصوص الأدبية القديمة . وكانت له معرفة بالأدب العربى شعره ونثره [١١] . ولكن فيما يتصل بالسؤال الذى طرحناه عن النوع الأدبى ، فما لا ريب فيه أن هناك نصا يشابه «ليالى سطيح» ، وهو «حديث عيسى بن هشام» لصديق حافظ ، محمد المويلحى [١٢] . والتشابه الأدبى ـ فى هذه الحالة ـ يتجاوز النقاط الأخرى التى تطرقنا إليها ، وهو مذكور عند كل ناقد ـ تقريبا ـ بحثَ المويلحى . [١٣] وهذا التشابه ليس عرضيا .

فأولا : صدر نص حافظ كما قلنا سنة ١٩٠٦ أى بعد ظهور «حديث» المويلحى كسلسلة فى «مصباح الشرق» أما الأمر الثانى ، وهو الأهم ، فقد أخذ حافظ قطعة من كتاب زميله المويلحى (أو بالأحرى من سلسلته) ووضعها فى «الليالى» مشيراً إلى أصلها الأدبى [١٤] . وعلى هذا النمط يستعمل حافظ المقتطف من المويلحى بنفس الطريقة التى سلكها مع المقتطفات الأخرى المأخوذة من نصوص أدبية مختلفة . وسننظر بدقة إلى هذا الأمر فيما بعد . ويناقش حافظ ـ ثالثا ـ فى الليالى قضايا اجتماعية تماثل قضايا «حديث عيسى بن هشام» ولقد أوضح أكثر من ناقد هذه القضايا [١٥] . وفيما يتصل بالمشكلات الأدبية فقد لاحظ روجير آلان (Roger Allen) وأشار شكرى عياد إلى نوعية الشخص الثانى فى كل من العملين : أى سطيح والباشا . وقال : «فإذا كان المويلحى قد بعث من القبر قائداً من قواد الجيل الماضى ... فإن حافظ قد استنزل كاهنا من كهان الجاهلية» [١٧] .

ولكن علينا أن نلفت الانتباه إلى نص ثالث مشابه ، لم يفحصه النقاد ، وهو شيطان بنتاءور «لأحمد شوقى ، إذ يستدعى شوقى ـ فى هذا النص ـ شخصية من الماضى . ولكنه يختار ماضيا أبعد من

الماضى الذى يستدعيه المويلحى وحافظ ، فيعود إلى الماضى الفرعونى ، حيث يعثر على الشاعر بنتاءور . وقد طبع كتاب شوق سنة ١٩٠١ ، أى قبل «ليالى سطيح» ، و«حديث عيسى بن هشام» على السواء[١٨] . ولكن حافظا لم يستعر من نص شوق أو يشر إليه كما فعل مع المويلحى .

ويمكننا الاسترسال فى الحديث عن هذه المتشابهات ، كما نستطيع أن نفعل نفس الشىء فيما يتصل بالاختلاف بين النصين . لكن ذلك كله أسلوب متكرر فى النقد . ونستطيع ـ بشكل عام ـ أن نلخص التفسيرات النقدية السابقة لليالى سطيح بأنها نوعان، تفسيرات تركز على ترتيب النص أو تركز على محتوياته . ولكننا فى هذا التحليل سننظر بدقة فى الجانبين معا ، وفى العلاقة بينهما . وذلك لكى نؤكد الصفات البنائية الخاصة لـ «ليالى سطيح» من حيث هى نص متكامل، صياغة ومحتوى ، ونعنى التكامل الذى يجعل للنص وحدة أدبية ومعنوية فى الوقت نفسه .

ونبدأ التحليل بالليالى الست الأولى ، أى بالليالى التى يستمع فيها الراوى إلى صوت سطيح . ولقد كان سطيح ، كاهو معروف ، كاهناً فى الجاهلية ، جاء إلينا من خلال سيرة ابن هشام وكتب المؤرخين عنه ليس فقط ككاهن عادى ، لكن ككاهن تنبأ بنبوءة محمد لما دعاه ربيعة بن نصر إلى تفسير رؤيا «هالته» ، ولكى يطمئن ربيعة إلى التأويل فإنه أراد شخصاً يعرف التأويل قبل أن يخبره هو بالرؤية ، فجىء بسطيح ، ولعب دوره المهم الذى نعرفه الآن[١٩] . ولقد كان لسطيح طاقة غريبة فى استجلاء حوادث المستقبل . وهذا أمر كان ذا أهمية فى زمن الجاهلية . يضاف إلى ذلك أن الخبر الذى جاء به سطيح فى هذه الحكاية هو بادرة أمل .

هذا هو إذاً وجود سطيح التاريخى . أما فيما يتصل بالسبب الذى دعا حافظ إلى اختياره شخصية فى «الليالى» فستتطرق إليه فيما بعد .

لقد تكلمنا سابقا عن الوحدة النصية فى «ليالى سطيح» وسنبحث فيها على مستوى الترتيب ، أى مستوى توزيع العناصر ، وعلى مستوى المعانى معا ، لأن وحدة الترتيب تعبر عن وحدة المعانى والعكس صحيح .

والعناصر التى تدل على وحدة الترتيب ـ فى أبسط مستوى ـ هى فعلا الأمثلة التى تقود القارىء من ليلة إلى أخرى . فى الليلة الأولى نجد الراوى يقول لنفسه إنه سيرجع غدا إلى سطيح وسيطلب إليه أن يراه[٢٠] . وفى الليلة الثانية عندما ينتهى الصوت من كلامه يقول للراوى : «فلا تقطع غدك الزيارة ، وأذكر ما بيننا من الإشارة»[٢١] ويقود كل من هذين المثالين القارىء من ليلة إلى أخرى ، وإن كان أولهما من جهة سطيح ، وثانيهما من جهة الراوى .

وهناك وسيلة أدبية أخرى لها ارتباط بهذه الوسيلة البسيطة ، وتتمثل فى تكرار جمل أو فكر موجودة فى ليلة ما، فى ليلة أخرى . فمثلا فى الليلة الثانية التى يخرج فيها الراوى إلى الموعد مفكرا فى قول سطيح عن الرفيق الذى سيجىء معه لكى يستمعا إلى الصوت ، نقرأ ـ فى هذه الليلة ـ دعوة الكاهن بنفس الكلمات التى سمعناها من سطيح فى الليلة الأولى[٢٢] . وعندما نأتى إلى الليلة السابعة نجد الراوى الذى يلتقى بابن سطيح ويسأله عن موعده مع الصوت، وذلك ليذكره الغلام بكلام سطيح فى الليلة الأولى عن كيفية مكانه ، ويكرر نفس الجملة الموجودة فى هذه الليلة عند سطيح ؟[٢٣]

ونستطيع أن نستمر فى إيراد نماذج من التكرار مع أمثلة تشبه النوع السابق ، لكن على مستوى الحدث بدلا من مستوى الكلام . فنى نهاية الليلة الأولى ، كما فى الليلة الثانية ، نجد الراوى فى داره وهو غير قادر على النوم ، يقرأ أبياتا من «لزوميات» أبى العلاء[٢٤] . ونتيجة هذا الحدث فى كلتا الليلتين هى تعود القارىء على هذا النشاط وهو قراءة الشعر . وهذا يسمح للمؤلف بالتلميح إلى هذا النشاط فيما بعد . فمثلا فى نهاية الليلة الثالثة يرجع الراوى إلى بيته كالعادة . أيضا يكون غير قادر على النوم . لكنه هذه الليلة لا يكرر كلامه عما فعله سابقا، بل يلمح إليه ويقول : «قضيت الليلة على نحو ما قضيت به أختها السابقة» .[٢٥] وهنا يتوجب على القارىء أن يفهم هذه الجملة قياسا على ما سبقها فى النص ، أى أن الراوى قد أمضى الليلة فى مطالعة «لزوميات» المعرى . إن هذا المثال يشير إلى وحدة النص على مستوى ما ، ويثبت أيضا أننا لا نستطيع أن نفهم «ليالى سطيح» بوصفه قطعا أدبية متفرقة ، لأنه بدون أى معرفة بالليلتين الأولى والثانية يظل معنى هذه الجملة التى وردت فى نص الليلة الثالثة غامضا .

وفى الحقيقة أن هذه الوسيلة الأدبية التى تحقق نوعا ما من الوحدة لا تعمل كوسيلة ربط بين ليلة تالية لها فحسب ، بل يضاف إلى ذلك ما تؤديه كنوع من الصدى يعطى القارىء إلماما بالموضوع بالرغم من اختلاف المحتويات فى «الليالى» . وتحقق أنواع هذه الوسائل الأدبية تأثيرا أضعف من تأثير المقامات، رغم المشابهة التى تظل قائمة . ويجد القارىء ـ رغم تغيير المنظر ـ إلماما بالعقدة أو الحبكة .

ويضاف إلى هذه الوسائل البسيطة للوحدة، وسائل أخرى ترتبط بالتعقيدات الأدبية للنص . إن تعقد النص موجود بسبب تعقد أسلوب التناول (Discourse) ولدينا فى «ليالى سطيح» أنواعا مختلفة لهذا الأسلوب . وبالرغم من أن النص برمته هو حديث المتكلم منقولا إلينا من خلال شخصية راو ، فإننا نستطيع أن نميز أصنافا عدة للأسلوب :

أولا : كلام الراوى نفسه الذى يجىء إلينا مباشرة .
ثانيا : كلام سطيح والحوار معه .
ثالثا : الحوار بين الراوى ورفاقه المختلفين .
رابعا : الحوار الذى يسترق الراوى إليه السمع ، وسنسميه الحوار المسروق
خامسا : القطع الأدبية التى أخذها حافظ إبراهيم من مراجع أدبية أو صحفية مختلفة، ووضعها على لسان الشخصيات فى «الليالى» .

ومما لاشك فيه أن إبعاد القارىء عن الحديث ، ومن ثم أثر

الحديث عليه ، يعتمد على نوع هذا الحديث . فمثلا عندما يتحدث الراوى إلينا مباشرة فى النوع الأول يختلف مغزى كلامه عن رواية الحوار المسروق ، فالإبعاد فى الحالة الثانية بين القارىء والنص يمثل ضعف الإبعاد الموجود فى الحالة الأولى . لهذا السبب لا نستطيع أن نأخذ قولا ما فى «الليالى» ، وأن نعلن أنه فكرة حافظ عن الموضوع ؛ ذلك لأنه عندما يختلف رأى الراوى ـ مثلا ـ عن رأى سطيح لا نستطيع أن نتأكد من أى الرأيين يعجب حافظ ، أو ما إذا كان حافظ ينحاز فعلا لرأى ما ، ولذلك فإن استعمال وسائل القص فى إبعاد الأقوال إنما هو استعمال يبعد حافظ نفسه كمؤلف عن محتويات هذه الأقوال . والنتيجة هى أن بناء (Structure) «ليالى سطيح» يؤسس على امتزاج أنواع الكلام المنقول ، أو discours rapporté إذا أردانا أن نستعمل مصطلحات كليطو (Kilito)[٢٦] وكتاب حافظ إبراهيم ـ مع هذه النتيجة ـ يشبه كتب النثر القديمة تلك التى كانت تتأسس ـ بالمثل ـ على أنواع مختلفة للكلام المنقول . وتلعب أصناف الحديث التى ميزناها أدوارا مختلفة ومهمة فى ترتيب النص . ولنبدأ بالنوع الخامس ، أى بالقطع المأخوذة من نصوص أخرى . هذا الصنف يتباين مع الأصناف الأخرى التى أوردناها فيما سبق؛لأن هذه القطع قد أدخلت فى كل واحد من أصناف الحديث الأخرى . وهذه القطع تحتوى الشعر والنوادر والنثر والمقالات الصحفية . ولكن على الرغم من تفاوت أصلها الأدبى فهى تلعب نفس الدور فى النص كله .

فمثلا فى الليلة الخامسة يمشى الراوى مع مرافقه ، الصحفى ، وعندما يصلان إلى حديقة الحيوان يورد الراوى نصا من «حديث عيسى بن هشام» للمويلحى يصف قصر إسماعيل[٢٧] . لكن ما العلاقة بين هذا النص المدخل (embedded) والنص الذى يحيط به ، أى كلام الراوى ؟ يبدو أن النص المأخوذ من المويلحى يعطينا الوصف الذى أراد أن يقدمه الراوى فى هذا الوقت المحدد . ولكن ليس لهذه القطعة معنى فى نص حافظ إبراهيم بكامله إذا لم تفهم بالنسبة إلى النص الذى يسبقها ويتبعها ، أى الكلام الذى يحيطها،والذى أدخلت فيه.وعندما يخاطب سطيح الصحفى ـ فى هذه الليلة ـ فإنه يشير إلى بيت شعر من أبيات الكميت ، ليمثل به لكلامه[٢٨] فنجد فى التمثيل نفس العلاقة بين النص المدخل ، والنص الذى يحيطه .

وهكذا نستطيع أن نأخذ كل القطع الأدبية الموجودة فى «الليالى» وأن نتبع نفس التحليل معها ، أى أن نسأل عن دورها فى الكتاب . ويبدو لنا أن لها نفس الدور كالدور الذى أشرنا إليه فى المثالين السابقين . ولا شك فى أن حافظا قد أورد هذه القطع بدقة ، وليس على نحو عرضى ، وأن لكل منها تأثيرا مهما فى النص الذى أدخلت فيه .

وإذا استعملنا المصطلحات البنيوية يمكننا أن نحدد العلاقة بين هذه القطع والنص الذى شملها ، ومن ثم نميز بين هذه العلاقة وبين العلاقات النصية الأخرى . إن العلاقة ، هنا ، علاقة نص يفهم بالقياس إلى نص يسبقه أو يتبعه مباشرة ، فهى علاقة مجاورة تركيبية (paradigmatic) ، أى علاقة تبين لنا الارتباط بين جزء فى النص يوجد إلى جانب جزء آخر .

وهذه العلاقة التركيبية الموجودة فى النوع الخامس تختلف عن نوع العلاقة التى تصادفنا فى النوع الثانى من الحديث،والتى أوردناها سابقا ، أى كلام الكاهن سطيح الموجود فى الليالى الست الأولى . وكما أشرنا من قبل فإن سطيح يخاطب رفيق الراوى ـ بعد الليلة الأولى ـ عن موضوع يضايقه . وفى الليلة الثانية يتكلم عن المرأة ، وفى الثالثة عن المهاجرين السوريين فى مصر ومشكلة التعليم واللغة ، وفى الرابعة عن «الروميين» ، وفى الخامسة عن الصحافة ، وأخيرا عن أحمد شوقى فى الليلة السادسة ، ومن خلاله عن الأفغانى ومشكلات اللغة العربية .

وكما هو واضح فهذه المواضيع التى يطلق عليها سطيح أحكامه هى مواضيع اجتماعية أو سياسية ، باستثناء أحمد شوقى فى الليلة السادسة . إن هذه النزعة ـ فى رأيى ـ ليست طارئة بل مقصودة ونستطيع أن نثبت ذلك عندما ننظر بدقة فى حوار الليلة الرابعة ؛[٢٩] فالمناسبة التى تحث سطيحا على الكلام هى مجيىء رجل يعانى آلام الحزن على مقتل اخيه بيد رومى . ومع أن الحوار الدائر بين الراوى وهذا الرجل يدل على حالة عاطفية شخصية فإن سطيحا بعد أن يناديه يوجه كلامه إلى الاتجاه السياسى، وليس إلى حزن الرجل الشخصى ، قبل أى شىء . ومن ذلك أن الطريقة المتبعة فى هذه الموضوعات تعتمد على تحويل الظروف التى تبدو شخصية إلى ظروف اجتماعية وسياسية ، وذلك ليسيطر نفس المنظر السياسى على الليالى كلها .

ونلاحظ كذلك أن كلام سطيح يقع دائما فى نفس المكان الروائى (narrative) من الليالى . إن لدينا حادثا ما يخص الراوى على زيارة الكاهن إما بمفرده فى الليلة الأولى ، أو مع رفيق فى الليالى الأخرى ، ليقيم حوارا معه . أى أن ترتيب الليالى الست يتكرر على نفس النمط . والعلاقة الترتيبية بين كلام الكاهن فى كل الليالى هى علاقة استبدال (syntagmatic) بمعنى أن العلاقة توجد كعلاقة بين نص ونصوص أخرى ، تلعب نفس الدور فى سلاسل أو تتابعات نصية مختلفة . أى أن العلاقة فى هذه الحالة تشتمل على وجود الكلام فى ليلة ما فى نفس المكان ، رواية وترتيبا ، كوجوده فى الليالى الأخرى ؛ ولذلك فإن الحديث يلعب نفس الدور النسبة إلى وحدة الترتيب فى الليالى كلها .

يضاف إلى ذلك ما نراه فى كلام سطيح من علاقة معنوية نموذجية . لقد أعطاه حافظ إبراهيم نفس الوظيفة فى لياليه الست وهو النقد الاجتماعى والسياسى . لكن النقد ليس نقداً سطحياً بل هو نقد يشير من خلاله حافظ إلى أن علاج المشكلات يكون من خلال علاج المجتمع .

والنوع التالى من الحديث الذى نود أن نفحصه هو ما سميناه بـ «الكلام المسروق». هذا النوع كما هو واضح من الاسم يحتوى الكلام الذى يسترق الراوى السمع إليه. ويتكرر ذلك ثلاث مرات فى «الليالى»؛ فى الليلة الثانية بعد أن ينتهى اللقاء مع سطيح نجد الرفيق والراوى فى طريقهما إلى منزليهما. وأثناء ذلك يلتقيان بشابين ويستمعان إلى الحوار الدائر بينهما. يجرى هذا الحوار حول أقصى أمانيهما. الأول يريد الحياة السهلة بدون عمل مرهق، ولكن للثانى هدفاً أعلى أهم ما فيه هو التعليم[٣٠].

والمثال الثانى للكلام المسروق موجود فى الليلة الرابعة. وأيضا، بعد انتهاء الحديث مع سطيح ينصرف الرفيق والراوى من المكان، وبعد قليل يفترقان ويسير كل واحد منهما فى اتجاهه. وعند ذاك يلاحظ الراوى شخصين فيقرر أن يستمع إلى حديثهما. وفى هذه الحالة يدور كلامهما عن السعادة وكل منهما يميز بين أنواعها.. إما أن تكون فى «شياخة السجادة» أو «الوصاية على اليتيم».[٣١]

أول شىء نلاحظه فى هاتين الحالتين أن الحوار فى كل منهما يدور بين شخصين. ثانيا، أن الحديثين يقعان فى نفس المكان، أى يدوران بعد كلام سطيح. ولكن أهم من ذلك نستطيع أن نسأل عن الدور الروائى لهذين المثالين. أعتقد أن كلا منهما يعكس الآخر. فى كل منهما نصادف كلاما عن مسائل شخصية تدور حول مشكلة السعادة. وبناء على ذلك، نستطيع أن نقول إن طبيعة هذا الكلام ليست سياسية أو اجتماعية، أى تختلف عن طبيعة كلام الكاهن. ويستوى الحديثان من حيث صلتهما باختيار المستقبل المهنى. يضاف إلى ذلك أن الاختيارات فى هذه الرغبات الشخصية تتعلق بموقف المتكلم؛ إذ تكون الاختيارات ـ عند الشابين ـ فعلا اختيارات معاصرة حديثة (modern) : فالشاب الأول يرغب أن يصبح «الرئيس الشرقى» للمحكمة المختلطة (تلميح واضح إلى السكان الأجانب) أما الشاب الثانى فيريد أن يكون «مثل ذلك التلميذ الذى دخل منذ عامين فى مدرسة المهندسين»[٣٢]، أما الشيخان فاختياراتهما تمثل اختيارات تقليدية، فى شياخة السجادة، أو الوصاية على اليتيم، أو حتى النظارة على وقف.

ولكن على الرغم مما يبدو لنا فى الاختيارين من اتجاهين متضادين للحياة فإنه توجد بينهما وحدة معنوية ولغوية. إن الشاب الأول فى الليلة الثانية يستخدم فى كلامه الصيغ التالية: «فإن أسعد المصريين حالا، وأرخاهم بالا ...»[٣٣] وعندما نقرأ كلام الشيخ الأول فى الليلة الرابعة نصادف نفس التركيب النحوى تقريبا مع نفس الكلمات إذ يقول: «وإن أسعد الناس حالا، وأرخاهم بالا ...»[٣٤] وإذا لم نستطع أن ندرك من الحديثين المختلفين فى كلتا الليلتين أننا أمام نفس المشكلة ـ فحافظ إبراهيم لم يجازف ويكرر لنا المضمون ـ فنستطيع أن نقول إن المعنى والترتيب فى كليهما متساند. يضاف إلى ذلك أن وضعهما فى الليلة الثانية والليلة الرابعة من الليالى الست لا يبدو عرضيا؛ فهذان الحديثان اللذان يتعاكسان هما متناسقان ـ بالفعل ـ فى سلسلة الليالى الست التى لها نفس التشكيل.

أما المثال الثالث للكلام المسروق فهو موجود فى الليلة الخامسة. فى هذه الحالة يأخذ الراوى مع رفيقه طريق الرجوع بعد التكلم مع سطيح. وهذه المرة يفترقان أيضا، ولكن بدلا من أن يذهب كل منهما إلى بيته يدخل الراوى أحد الأندية. وعندما يجىء ثلاثة شبان يقرر أن يبقى ويستمع إلى كلامهم. وعلى الرغم من أنهم ثلاثة يدور الحوار بين اثنين منهم فقط. وبعد أن يشربوا الخمر يبدأ أحدهم بالكلام عن أثر الخمر كشىء يجعل الإنسان يبوح بأسراره. ولما سأله الثانى عن أسراره أفشى :لأول غبطته من أبى صاحبه، بالرغم من أن أباه المدير أعلى منصبا ومرتبا من الأب الآخر الذى يعمل مستشارا فى محكمة الاستئناف. والسبب الذى طرحه الشاب لهذا الإحساس هو عدم الأمن فى حياة أبيه، لأنه كالمديرين الآخرين يعيش فى خوف دائم من المستشار[٣٥].

ما أهمية هذا الكلام المسروق ووظيفته فى النص؟

أولا: يدور هذا الحديث بين شخصين كالحديثين المسروقين الأولين.

ثانيا: أن الحديث يتناول موضوع السعادة، أى نفس الموضوع الذى أوردناه سابقا.

ثالثا: وبناء على ذلك فهو كالحديثين الآخرين، حديث شخصى وليس حديثاً اجتماعياً أو سياسياً.

رابعا: نستطيع أن نحدد موقع هذا المثال النصى بنفس الموقع الذى حددناه للمثالين الآخرين، أى بعد كلام سطيح، من ناحية تسلسل الحوادث.

ولكن يضاف إلى ذلك أن هذا الحديث يشتمل على أمور تعود بنا إلى الحديثين الأولين؛ فهناك لاحظنا أن تحرى موضوع السعادة قد قام به حافظ إبراهيم من خلال اختيار شخصى، سواء كان الاختيار اختيارا معاصرا بين الشابين أو تقليديا بين الشيخين. وفى هذه الحالة لدينا موضوع شبيه بهذا الموضوع، أى السعادة، لكن المؤلف قدمه من خلال شابين ينشغل بالهما بأمر الأبوين وليس باختيارهما الشخصى.

ولو أخذنا هذه الأمثلة الثلاثة معا، وسألنا عن علاقاتها النصية، استطعنا أن نتيقن بأنها ليست تشكيلية، إذ ليس من الضرورى أن نرى هذا الكلام المسروق بالنسبة إلى الكلام الذى يسبقه فى النص، أى كلام سطيح، بل كل من هذه الأمثلة يعكس الآخر. إذن العلاقة هى علاقة نموذجية؛ وهى ليست معنوية فحسب، بل ترتيبية أيضا. ذلك لأن كلا منها يقع فى نفس المكان النصى، أى بعد كلام سطيح، كما أن كلا منها يتكلم عن موضوع السعادة الشخصية.

لقد أشرنا سابقا عند تقسيم أنواع الحديث، إلى النوع الثالث، أى كلام الراوى مع رفاقه. وهذا الكلام يشتمل على نوعين:

الكلام الذى يدور قبل الموعد مع سطيح ، والكلام الذى يدور بعده . فالكلام قبل الموعد يجرى فى كل الليالى التى نجد فيها رفاقا للراوى يذهب بهم إلى سطيح ، اعتبارا من الليلة الثانية إلى السادسة . وفى كل منها يدور هذا الكلام حول القضية التى ستصبح موضوع حديث الكاهن . فالعلاقة النصية إذن بين هذا الكلام وكلام سطيح هى علاقة تشكيلية ، تلعب دورا معنويا فى افتتاح مخاطبة الكاهن ، لكنها بالنسبة إلى العلاقة الموجودة بين أنواع هذه الاحاديث نفسها بين ليلة وأخرى فإنها علاقة نموذجية ؛ إذ نجد الكلام فى نفس الموقف النصى فى كل ليلة ، أى قبل سطيح ، ونجد أن هذا الكلام يمهد لكلام سطيح .

ويمكننا أن نطرح سؤالا آخر يتعلق بالحديث الذى يجرى بين الراوى ورفاقه بعد الموعد مع سطيح . فى الحقيقة ليس لدينا سوى مثال واحد لهذا النوع ، وهو ما جرى فى الليلة السادسة [٣٦] . فبعد انتهاء المحاورة مع سطيح يذهب الراوى مع رفيقه الشاعر ويسأله عن رأيه فى كلام الكاهن . ويبدو أنه قد أعجبه إذ يقول : «ولو لم أكن خامل المنزلة ، بعيدا عن الشهرة ، لكنت أول الصائحين غدا بما وقع فى نفسى من كلام هذا الولى الكريم» [٣٧] . وهنا يسمح المجال للراوى أن يتكلم عن الشهرة وعن الخمول وعن أن : «الشهرة سجن من سجون النفس» [٣٨] وعن أنها لا تعطى لذة كاملة فى الحياة ، ويحكى لرفيقه حكاية واحد من أصدقائه كان يشـــكو إليه من آلام الشهرة . وعلى هذا النمط يقنع الشاعر بأنه فعلا فى أحسن حال ، إذ عاش فى الخمول . ونتيجة لهذا الكلام فإن الشاعر الخامل قد رضى بحاله ، لأن الراوى دعاه إلى نوع ما من هذه القناعة . وهذه المسألة هى مسألة شخصية ، ولذلك فإنها تشبه الكلام المسروق الذى تقدم بحثه .

وإذن نحن أمام صنفين من الكلام : الكلام المسروق ، والكلام مع الرفيق . وكلاهما يدل على منظر شخصى . وفى كل الأمثلة الأربعة يتبع هذا الكلام كلام سطيح . ونحن هنا لا نميز أصناف الكلام بأنواعها لكن بموقعها النصى النسبى . لكن ما أهمية هذا الموقف وما أهمية المنظر الشخصى من خلاله ؟ فى الواقع يهدف هذا الكلام إلى إصلاح الشخص . وهو بهذا يعاكس الكلام السطيحى الذى يدعو ـ كما أشرنا ـ إلى إصلاح المجتمع . فكلما طرح سطيح علاجا معينا لمشكلة اجتماعية ، يقدم لنا الراوى من خلال الأنواع الأخرى للحديث علاجا لمشاكل شخصية . إن حافظ إبراهيم يشغل نفسه بهذا الأمر ، ويريد أن يفهم القارىء أن هذه المسألة لا تحتوى معالجة المجتمع أو الشخص فقط بل تحتوى الاثنين معا .

وبدلا من أن تكون هذه الأنواع النصية برهانا لعدم الوحدة فى «ليالى سطيح» فهى حقا إشارة إلى وحدة الكتاب النصية . فوجود هذه الاصناف يعكس توترا أدبيا بين الشخص وبين المجتمع؛ فقد كان من الممكن لحافظ إبراهيم أن يجعل الكلام عن المشكلات الشخصية والاجتماعية على لسان شخصه الأهم ، أى الكاهن سطيح ، فيدمج العلاجين . لكنه بدلا من ذلك أوكل الميادين المختلفة إلى أشخاص مختلفة ، وإلى أصناف الكلام المختلفة . ومن واجب القارىء أن يحل مسألة اندماج الأمور الشخصية فى الأمور الاجتماعية . كما أن وجود الكلام الذى يجرى حول المسائل الشخصية بعد الكلام السطيحى يذكرنا بأن العلاج الاجتماعى ليس بكاف ؛ فقد حاك حافظ إبراهيم أجزاء «الليالى» ، على نحو دون غيره ، ليعطينا نصا كاملا يمتلك تطورا أدبيا . ولكن هذا التطور لا يمثل التطور الخطى المستمر (linear) الذى قد تعودنا على اكتشافه فى النصوص الأدبية الحديثة ، أى قصة أو مناقشة مع بداية ووسط ونهاية . إن التطور فى «ليالى سطيح» متواز مع التطور الأدبى الذى نصادفه فى كتب الأدب القديمة كـ «عيون الأخبار» لابن قتيبة أو «كتاب التطفيل» للخطيب البغدادى . فمثلا نجد هناك نفس الاستعمال للقطع الأدبية ، ومن خلال ذلك يلعب الراوى نفس الدور ، إذ إننا فى بعض الأحيان نقرأ كلاما منقولا ، وفى أحيان أخرى نقرأ كلاما مباشرا . وبالإضافة إلى ذلك فإن الوحدة الأدبية فى هذه الكتب لا تلوح فورا للناقد لأنها ليست على سطح النص ، بل يجب عليه أن ينتزعها من البنى الراسخة فى النص [٣٩] .

وهذا التحليل قد يتضح لنا فى الليالى الست الأولى . ونستطيع أن ندرك التطور الخاص فى «ليالى سطيح» حين ننظر بدقة فى الليلة السابعة . إن هذه الليلة وحدها تشكل نصف الكتاب وكما قلنا سابقا يلتقى الراوى أثناءها بابن سطيح بدلا من الكاهن ذاته . وبعد حديث طويل يدور بينهما وبين رجل كان ضحية السياسة الإنجليزية يجولان فى البلاد حيث يتعلم الابن ما يريده عن عادات المصريين . وتنتهى الليلة التى ينتهى بها كتاب «ليالى سطيح» بمحاورة بين الراوى وابن سطيح من جهة، وفتى كان تلميذ محمد عبده من جهة أخرى . وآخر الكلمات هى تلك التى يتفوه بها ابن سطيح. وهو يحدث السامعين عن الطريق الذى يجب على مصر أن تتبعه لإصلاحها وإيقاظها من غفلتها .

ومن النظرة الأولى تبدو هذه الليلة السابعة كملحق لاصلة له بالليالى الأخرى . فمن جهة الأشخاص فى النص يكون الراوى هو الشخص الوحيد الذى له وجود مستمر فى كل الليالى . ولكن لو فحصنا هذه الليلة السابعة بدقة لأدركنا أنها تحقق وظيفتين .

أولا : تغيّر هذه الليلة القواعد النصية التى قد تعود عليها القارىء فى الليالى الست الأولى ، وكذلك تكسر النمط الروائى . وبدل أن يلتقى الراوى بسطيح فإنه يلتقى بابنه . ونتيجة لهذا الاستبدال نجد تغييرا فى طبيعة الليلة ، ليس فقط على مستوى الأشخاص لكن على مستوى التعامل الأدبى أيضا . فالتغيير من سطيح إلى ابنه يمثل تحولا نصيا مهما . وكما لاحظنا سابقا فسطيح موجود كل ليلة فى نفس المكان بدون تحرك ، قريبا من النيل ، يتكلم إلى الراوى الذى لا يراه أبدا . وفى الليلة السابعة يلتقى الراوى بابن سطيح الذى يجول معه فى المدينة .

والتبديل من الأب إلى الابن يدل على أكثر من تحول اتفاق . فسطيح بطبيعة شخصيته ، ككاهن جاهلى ، يخاطب الناس على شاطىء النيل ولا يُرى أبدا ، يشير إلى وجود سرمدى ، بينما الابن

بوجوده المادى يشير إلى الوقت الحاضر . فتجوله فى القاهرة المعاصرة هو إذن عمـــل يتفق مع الفحوى . يضاف إلى ذلك ما نود أن ننبه إليه من أن النيل ، كمحل لسطيح ، مميز عن القاهرة كمحل للابن . فمن هو القارىء الذى ليس له معرفة بأبدية النيل ، والذى لا يستطيع أن يقارن بين هذا النيل الخالد الثابت وبين الحياة الزمنية العابرة فى القاهرة ؟

وعلى هذا النمط ليس للناقد حق أن يدهش من أن الليلة السابعة تحتوى مواضيع ملموسة ، وتنطوى على أسلوب يمتاز بكثرة الوصف . تنقلنا هذه الليلة من عالم الكاهن إلى عالم القاهرة المعاصر ، حيث تظهر نهاية الكتاب واقعية ، ومن ثم ننتقل من العام إلى الخاص .

والوظيفة الثانية التى تحققها الليلة السابعة تتألف من أصداء أدبية للمسائل التى ناقشتها الليالى الست الأولى . فمثلا نعثر مرة ثانية على وجود الصحف ، وعلى مسألة السياسة ، ومسألة الأجانب ، ومسألة اللغة ، وعلى مسألة التعليم . ولقد كانت هذه المواضيع بالطبع المواضيع الرئيسية الموجودة فى الليالى الست الأولى .

هكذا نجد مواضيع الليالى الست الأولى مجموعة فى الليلة السابعة . لكن تناول حافظ لها فى هذه الليلة لا يتم من جهة نظرية ، بل من خلال الحياة الواقعية فى القاهرة اليومية . إن هذه الليلة – من حيث هى ليلة أخيرة – تمثل ختاما لافتا للكتاب ، لأنها تؤدى وظيفتين ، فهى أولا : تجمع وتلخص المسائل التى سبقتها فى النص ، ولا تكرر هذه المسائل – ثانيا – بل ترسمها رسما جديدا[٤٠] .

لقد اشتمل تحليلنا حتى الآن على الوحدة ، والتطور من خلال الترتيب ، أى أننا ركزنا على وحدة النص البنائية (structural) ، حيث تتفق وحدة الترتيب ووحدة المعانى .

لكن توجد أنواع أخرى للوحدة والتطور فى «ليالى سطيح» . ولو أخذنا المعنى الأهم فى الكتاب ميزنا الأسلوب الذى اتبعه حافظ إبراهيم عندما صاغ هذا النص . وبدون شك فإن المعنى الذى يبدو فى بداية الكتاب وفى نهايته هو الجهل . لكن الجهل يلعب دورا مركزيا فى النص ، إذ ترتبط به معان أو مواضيع أخرى ، كالتعليم واللغة وفضل الأجانب على المصريين .. الخ .

فى بداية الكتاب نلتقى مع الراوى وهو على شاطىء النيل . وعندما يلاحظ جيفة فوق الماء يخاطب النهر قائلا : «إلى متى يسع حلمك جهل هذه الأمة المكسال ؟»[٤١] وفى نهاية الكتاب عندما ينصح ابن سطيح الراوى والفتى يقول (وهذه هى فعلا آخر جملة فى الكتاب) : «ونحن إنما نفعل ذلك ليذهب الغريب بأموالنا ويسخر من جهالنا» .[٤٢] إن ظهور هذا الموضوع فى البداية وفى النهاية يدل على أهميته المستمرة فى النص . وهوموجود فى ليال أخرى . فمثلا فى الليلة الخامسة عندما يتكلم سطيح إلى الصحفى يقول له إنه وقع فيه من الجهالة[٤٣] . ونستطيع أن نسوق العديد من هذه الأمثلة اللافتة التى تشير وحدها إلى هذا المغزى . ونحن هنا نبحث عن ماهية هذا المعنى وعلاقاته مع المواضيع الأخرى . فالتعليم هو – فعلا – الموضوع المرتبط بالجهل بشكل خاص ، وقد أشرنا إلى وجوده فى الحوار الدائر بين الشابين اللذين يتكلمان عن أقصى أمانيهما ، كما قلنا أيضا أنه وارد فى كلام سطيح عن السوريين ، وأهمية التعليم ، وسبب فضل المسيحيين على المسلمين الذى رآه سطيح فى رفض المسلمين أن يدخلوا أولادهم فى مدارس المسيحيين . ولما أجاب الراوى أنهم قد بعثوا تلاميذ إلى بيروت للتعليم قال سطيح : «أيعجز فى مصر عشرة ملايين من النفوس عن بناء كلّية ؟»[٤٤] . ولو أخذنا الصحفى الذى تقدم ذكره لاحظنا أنه ترك المدرسة عندما فقد أباه[٣٥] . وهذا سبب دعا سطيحا لأن يقول له إنه وقع فيما وقع فيه من الجهالة .

إن موضوع الجهل يرتبط بسطيح ارتباطا خاصا . ولكن قبل أن نتحدث عن هذا الارتباط نود أن نقول شيئا عن كلمة «جهل» . ويدلل أجناز جولدزيهر (Ignaz Goldziher) فى دراسته عن الجاهلية أن المقابل الأصلى لكلمة «جهل» هو فى الحقيقة كلمة «حلم» .ومع أننا نجد أن استعمال كلمة «علم» على هذا المنوال فإن هذا الاستعمال هو مثبت بمعنى أنه ثانوى لكلمة «جهل»[٤٦] فالمثل الأول لهذه الكلمة ، فى النص الذى بين أيدينا ، عكسها بكلمة «حلم» إذ قرأنا عن حلم النيل وجهل الأمة . لكن الارتباط بين العلم والحلم موجود أيضا . فمثلا عندما يسأل ابن سطيح الفتى عن نفسه يقول : «وأين مكانك من العلم ؟ وأين منك منزلة الحلم ؟»[٤٧] .

وهناك تبدو لنا أهمية سطيح فى شخصيته التاريخية . فهو قد تكلم فى الجاهلية وتنبأ بوقت النبى ، أى بوقت الحلم والعلم . وفى هذا النص ، على الأقل ، نظر المؤلف إلى زمن جاهلى ، واختار سطيحا ليشير إلى وقت يلعب فيه العلم دور القيادة . هذا الاختيار ليس عرضيا . ولو تذكرنا كلمة الراوى عندما سمع الصوت لأول مرة وقال : «أم جعل الله لكل زمن سطيحا»[٤٨] ، تأكدنا من أن حافظا قد فهم الدور المهم الذى أعطاه للصوت ، وأنه أراد أن يعبر عن رأيه فى أن الأمل ليس مفقودا ، وفى أن طريق العلاج موجود .

وهذا الطريق بالنسبة إلى المعنى الأهم ، أى الجهل ، هو فعلا التعليم . لكن أى نوع من التعليم ؟ لقد أشرنا أثناء تحليلنا للكلام المسروق أنه كانت لدينا اختيارات شخصية فى كل من الحوارين الأولين ، أى بين الشابين وبين الشيخين . وقد وضحنا أيضا أن الاختيارات كانت معاصرة بين الشابين وتقليدية بين الشيخين ؛ أى أن حافظا قد كان له وعى بهذه المشكلة بين الحديث والقديم . فليست هناك إذن مفاجأة عندما طرح التعليم كوسيلة للعلاج وقدمه بنوعين : حديثاً وتقليدياً . يضاف إلى ذلك أنه يوضح – من خلال ابن سطيح – أن وجود الاثنين معا واجب ؛ إذ يقول : «فسبيل الإصلاح أن ينشأ الكتاب وتبنى الجامعة فى وقت معا ، حتى إذا أخرج الأول نصف إنسان ، أطلعت الثانية إنسانا كاملا»[٤٩] .

ونتيجة لهذا النصح نتبين ضرورة وجود الحديث إلى جانب القديم ؛ أى أنه يجب على الأمة المصرية أن تبنى الجديد وتعود نفسها عليه لكن بدون هلاك القديم . وهذا هو فى الحقيقة موقف إيديولوجى ، يتضمن بالإضافة إلى ذلك موقفا جماليا وأدبيا .

لقد ذكرنا سابقا تطور الليالى فى هذا الكتاب وقلنا إن التطور يشبه التطور فى كتب الأدب القديم . ونستطيع أن نزيد على ذلك القول بأن وسائل الوحدة الأدبية فى «ليالى سطيح» هى أيضا تقليدية .

وبالنسبة إلى الموقف الجمالى السابق الذى أورده حافظ إبراهيم مقترحا استعمال الجديد إلى جانب القديم فقد استغله فى «ليالى سطيح» استغلالا حسنا ؛ أى أن الكتاب ليس محاكاة للطراز الكلاسيكى بل هو نيوكلاسيكى (Neoclassical) بالمعنى الأصيل لهذه الكلمة ، فقد أخذ حافظ إبراهيم المواقف والوسائل الجمالية والأدبية من الأدب العربى القديم وبنى منها طرزا جديدة .

وبمناسبة هذا المهرجان الذى يقام بعد مرور خمسين سنة على وفاة شاعر النيل نستطيع أن نفهم نص حافظ إبراهيم بوصفه نصا يمتلك وحدة أدبية ووحدة معنوية . وأهم من ذلك نستطيع أن ندرك أنه من الضرورى أن نفهم تشكيل النص الأدبى فهما كاملا ، ليدلنا هذا ـ بدوره ـ على المغزى الذى تركه لنا ـ أى للأجيال المقبلة ـ حافظ إبراهيم . ونتيجة لذلك فمن الواجب أن نضع «ليالى سطيح» لحافظ إبراهيم إلى جانب المؤلفات المبدعة فى تراثنا الأدبى العربى .

الهوامش :

(١) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ، تحقيق وتقديم عبد الرحمن صدق (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤) . وقد استعملنا هذه الطبعة فى دراستنا .

(٢) انظر مثلا عن «ليالى سطيح» : شكرى محمد عياد «القصة القصيرة فى مصر : دراسة فى تأصيل فن أدبى» (القاهرة : معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٧ ـ ١٩٦٨) ص : ٨٠ . محمود حامد شوكت «مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر (القاهرة : دار الجيل للطباعة ، ١٩٧٤) ص : ٤٨ ـ ٥٢ . عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (١٨٧١ ـ ١٩٣٨) » (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٣) ص : ٧٧ وما يلى Roger Allen «An Annotated Translation and Study of the Third Edition of Hadith[c] Isa Ibn Hisham » Ph. D. Thesis, Oxford, 1968 .
ص : ١٦١ ـ ٦٨
أريد أن أشكر صديق روجير آلان الذى أعطانى نسخة من دراسته المهمة .

(٣) انظر «شاعر النيل فى سطور» فى طاهر الطناحى «شوقى وحافظ» (القاهرة : دار الهلال ١٩٦٧) ص : ١٠١ ـ ١٠٢ .

(٤) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ص : ٣ ..

(٥) نفسه ص : ٤ .

(٦) نفسه ص : ٤٥ .

(٧) عبد الرحمن صدق «تقديم ليالى سطيح» ص : ١٦١ .

(٨) شكرى عياد «القصة القصيرة» ص : ٨٦ ـ ٨٧ .

(٩) انظر مثلا

Hamdi Sakkut, The Egyptian Novel and Its Many Trends 1913-1952 (Cairo, The American University Press, 1971).

Roger Allen, The Arabic Novel: A Historical and Critical Introduction (Syracuse: Syracuse University Press, 1982).

شوكت «مقومات القصة» ص : ٤٩ . شكرى عياد «القصة القصيرة» ص : ص : ٨٨ محمود تيمور ملامح وغضون «فى كتاب شكرى عياد» القصة القصيرة» ص : ٨٨ محمد غنيمى هلال «الأدب المقارن» (بيروت : دار العودة ودار الثقافة ، ١٩٦٢) ص : ٢٤٢ . محمد زغلول سلام «دراسات فى القصة العربية الحديثة» (الاسكندرية : المعارف ، ١٩٧٣) ص : ٧٠ . عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية» ص : ٧٨ . وقد وضع متى موسى دراسات عن المقامه فى الأدب العربى المعاصر :

Matti Moosa, «The Revival of the Maqama in the Modern Arabic Literature » Islamic Review, 57 (1969).

(١٠) التطور التاريخى للمقامة قد سمح للمؤلفين أن يكتبوا على نفس الطراز مقامات تحتوى مضمونا تعليميا . انظر مثلا :

C. E. Bosworth, A Maqama on Secretaryship: al-Qalqashandi's Al-Kawakib Al-Durriyya fi'l-Manaqib Al-Badriyya, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, xxvii (1964).

R. B. Serjeant, A Maqama on Palm Protection (Shirahah) Journal of Near Eastern Studies, 40 (1981) ص : ٣٠٧ ـ ٣٢٢ .

(١١) انظر مثلا : عبد الرحمن صدق «تقديم ليالى سطيح» ص : ١٦١ . حسن كامل الصيرفى «شوقى وحافظ ومطران» فى الهلال : عدد خاص عن أحمد شوقى ٧٦ : ١١ (١٩٦٨) ص : ٩٢ طلبه محمد عبده «الشاعر البائس» فى «أبولو : ذكرى حافظ إبراهيم» ١١ (١٩٣٢) ص : ١٣٩٨ قارن بهذا ما كتبه الدكتور طه حسين «حافظ وشوقى» (القاهرة : مطبعة الاعتماد ، ١٩٣٣) ص : ١٩٦ ـ ١٩٨ .

(١٢) محمد المويلحى «حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن» ، تقديم على أدهم (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤) .

(١٣) انظر مثلا :

Roger Allen, «Hadith Isa Ibn Hisham, A Reconsideration» Journal of Arabic Literature, I (1970) ص ٩٩ Roger Allen «Poetry and Poetic Criticism at the Turn of the Century» in Studies in Modern Arabic Literature, ed. R. C. Ostle (Warminster: Aris and Phillips, 1975) ٨ ـ ٩ Allen, «Hadith Isa Ibn Hisham » Thesiss.
ص : ١٦١ ـ ١٦٨

الطناحى «شوقى وحافظ» ص : ١٢٩ . أحمد محمد عيش «سيرة حافظ» فى «أبولو : ذكرى حافظ إبراهيم» ص : ١٣٩٢ . شكرى عياد «القصة القصيرة» ص : ٨٠ ومايلى . عبد المحسن طه بدر «تطور الرواية» ص : ٧٧ ومايلى .

(١٤) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ص : ٢٩ ـ ٣٠ المويلحى «حديث عيسى» ص : ٢٦٥ ـ ٢٦٦ .

(١٥) انظر مثلا :

Allen, «Hadith Isa Ibn Hisham», Journal of Arabic Literature, ص : ٩ Sakkut, Egyptian Novel ص : ٩٩

الطناحى «شوقى وحافظ» ص : ١٣١ ـ ١٣٢ شوكت «مقومات القصة» ص : ٤٩ بدر «تطور الرواية» ص : ٧٧ .

(١٦) ص : ٨ ومايلى . Allen «Poetry and Poetic Criticism »

Mattityahu Peled, «Al-Muwailihi's Criticism of Shawqi's Introduction.» in Modern Egypt Studies in Politics and Society, eds. Elie Kedouri and Sylvia Haim (London: Frank Cass, 1980) ص : ١١٥ ـ ١٢٤

(١٧) شكرى عياد «القصة القصيرة» ص : ٨١ .

(١٨) أحمد شوقى «شيطان بنتاءور» ، تحقيق محمد سعيد العريان (القاهرة : مطبعة الاستقامة ، ١٩٥٣) .

(١٩) انظر مثلا : ابن هشام «السيرة النبوية (القاهرة : المكتبة التوفيقية ، ١٩٧٨) جـ ١ ، ص : ١٦ ـ ١٨ الطبرى «تاريخ الرسل والملوك» ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٨) جـ ٢ ، ص : ١١٢ ـ ١١٣ . انظر أيضا المسعودى «مروج الذهب ومعادن الجوهر» (طهران : مؤسسة مطبوعاتى إسماعيليان ، ١٩٧٠) جـ ٣ ، ص : ٣٩٤ ـ ٣٩٥ .

(٢٠) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح» ص : ٤ .

(٢١) نفسه ص : ٧ .

(٢٢) نفسه ص : ٥ .
(٢٣) نفسه ص : ٤٥ ، ٣ .
(٢٤) نفسه ص : ٤ ، ٨ ـ ٩ .
(٢٥) نفسه ص : ١٣ .
(٢٦) A. F. Kilito, «Le Genre Séance : une introduction.» Studia Islamico XL iii 1976).

(٢٧) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح » ص : ٢٩ ـ ٣٠ المويلحى «حديث عيسى » ص : ٢٦٥ ـ ٢٦٦ .

(٢٨) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح » ص : ص : ٢٣ .
(٢٩) نفسه ص : ١٤ ومايلى .
(٣٠) نفسه ص : ٨ .
(٣١) نفسه ص : ١٨
(٣٢) نفسه ص : ٨ .
(٣٣) نفسه ص : ٨ .
(٣٤) نفسه ص : ١٧ .
(٣٥) نفسه ص : ٣٠ ـ ٣٢ .
(٣٦) نفسه ص ٤٢ ـ ٤٥
(٣٧) نفسه ص ٤٢ .
(٣٨) نفسه ص ٤٣ .

(٣٩) انظر كتابنا
Structure of Avarice: The Bukhala in Medieval Arabic Literature (Leiden: E.J. Brill, Structure and Organization in monographic Arab Work: Al-Tatfil of Al-Khatib AL-Baghdadi, Journal of Near Eastern Studies, 40 (1981). ص : ٢٢٧ ـ ٢٤٥

(٤٠) قد تكلم بعض النقاد عن «ليالى سطيح » كنص غير كامل مع إشارة إلى أن الطبعة الأولى كانت تشتمل على الكتاب الأول فعدم وجود كتب أخرى لليالى سطيح لا يدل على أن الكتاب الأول غير كامل ولا يمتلك وحدة أدبية . بل تشير طبعة «الكتاب الأول » إلى أن حافظا قد كتب هذا النص ليفهم وحده . انظر مثلا عبد الرحمن صدق «تقديم ليالى سطيح » ص : ١٦١ .
(٤١) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح » ص : ٠٢
(٤٢) نفسه ص : ٠٩٠
(٤٣) نفسه ص : ٢٣ .
(٤٤) نفسه ص : ٠١٣
(٤٥) نفسه ص : ٠٢٠
(٤٦) Ignaz Goldziher, Muslim Studies (Chicago: Aldine, 1966) ٢٠٧ ـ ٢٠٨ .
(٤٧) حافظ إبراهيم «ليالى سطيح » ص : ٨٥ .
(٤٨) نفسه ص : ٠٤
(٤٩) نفسه ص : ٨٨ .



الشاعر الحكيم

قراءة أولية في شعر الإحياء

جابر عصفور

لكل شاعر كبير رسالة ينطوى عليها . يشعر بها فى داخله كأنها سبب وجوده ، ويعيها فى إبداعه كأنها العلة الأولى التى يصدر عنها هذا الإبداع . وبقدر ما يؤمن الشاعر بهذه الرسالة ، إيمانه بجدوى الحياة ، يبشّر بها كأنها دين جديد ، يحمل الهداية لمن حوله ، ويلوح بالخلاص لمن يلوذ به . قد يتمثل إبداع هذا الشاعر فى «رؤية» أو «رؤيا» ، وقد يبدو هذا الشاعر كاهنا للقبيلة أو عرافا للمدينة ، وقد تتقمص هذا الشاعر روح قديس أو تنطقه حكمة نبى ، وقد ينقلب إلى ساحر يعاكس نظام الأشياء أو يبدو ممسوسا تتخبطه الرؤى ، وقد يبحر صوب المستحيل أو يحلّق فوق مدائن التعقل ، ولكن أيا كانت الصورة التى يتجلى بها الشاعر ، أو نراه من خلالها ، فإن إبداعه يظل منطويا على لون من المعرفة ، تصله بنا بقدر ما تفصله عنا .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يرتبط «الشعر» ـ فى جانب أصيل من تراثنا ـ بالعلم ، ويقترن بالفطنة والدراية ، ويتداخل مع الحكمة والنبوة . إن أهم ما يميز الشاعر ـ فى هذا الجانب من التراث ـ هو تلك «الفطنة» التى تجعل الشاعر ينظر إلى أبعد مما ينظر سواه . وذلك «العلم» الذى يمكّن الشاعر من تعرف علاقات لا تخطر على أذهان معاصريه ، وتلك «الدراية» التى يوقع بها الشاعر الائتلاف بين المختلفات . وذلك «الشعور» الذى يلفت الشاعر إلى المغزى الكامن بين الأشياء والكائنات [1].

ويشير الترابط الذى يصل بين هذه الكلمات ، فى مجال دلالى واحد ، إلى بعد معرفى ، ينطوى على مدلول أخلاقى ، يجعل الشعر قرين «الحكمة» بمعانيها القديمة ، ومنها ذلك المعنى الذى قصد إليه عمر بن الخطاب عندما قال : إن الشعر عند العرب «كان ... علما ، لا علم لهم فوقه ... فالتجأوا إليه لما وجدوا فيه من الحكمة» [2] . والحكمة التى يتحدث عنها عمر بن الخطاب قرينة «العلم» ، من حيث هى معرفة الحق لذاته ، ومعرفة الخير من أجل العمل به . و«الشاعر الحكيم» ـ بهذا المعنى ـ هو «العالم صاحب الحكمة» ، ذلك الذى يقوده تأمله إلى الحق ؛ فيهدى إلى «العلم بحقائق الأشياء» ، و«يمنع من الجهل والسفه وينهى عنهما» . إنه الشاعر الذى تنطوى حكمته على «علم» ، و«فطنة» ، و«دراية» ، بكل ما يقترن بهذه الدوال من قدرة على الكشف والتنبؤ من ناحية ، وقدرة على الهداية والتأثير من ناحية ثانية .

ولقد وصلت هذه القدرة المزدوجة بين الشاعر والنبي ، في مجال دلالي واحد . ولذلك وصف النبي محمد (صلعم) الشعر بصفة من صفات الأنبياء ، وهي «الحكمة» [3]، ولم يتردد ـ كما تذكر بعض المرويات ـ في أن يعقّب على بيت طرفة :

ستبدى لك الأيام ماكنت جاهلا
ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد

بقوله : «هذا من كلام النبوة» [4]. ولقد قال أبو عمرو بن العلاء : «كانت الشعراء عند العرب ، في الجاهلية ، بمنزلة الأنبياء في الأمم» [5]. وروى عن كعب الأحبار قوله : «إنا نجد قوما في التوراة أناجيلهم في صدورهم ، تنطق ألسنتهم بالحكمة ، وأظنهم الشعراء» [6].

ويؤكد هذا المجال الدلالي الذي يصل بين الشعر والنبوة ـ على أساس من الحكمة ـ أهمية الشعر في الحياة ، ومكانة الشاعر بين البشر ؛ فيوحّد بين الشعراء وأصحاب الرسالات ؛ وذلك على أساس ما في إبداعهم من «الحق والصدق ، والحكمة وفصل الخطاب» [7]. ولقد قيل : «إن رتبة الشاعر ... تكسبه مهابة العلم ، وتكسوه جلال الحكمة» [8] ، وذلك ليتصل جلال الحكمة بالنبوة ، فيصبح هذا الاتصال أساساً للدفاع عن الشعر ، من حيث قيمته وجدواه ، في وجه أي تيار مُعادٍ له ، أو أي دعوى تنتقص من شأنه . وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد ردّ جدوى الشعر إلى ما ينطوي عليه من حق وحكمة ، وإذا كان ابن رشيق قد ردّ قيمة الشعر إلى ما ينطوي عليه من جلال الحكمة ، وما يكتسي به من مهابة العلم ، فإن حازما القرطاجني وصل بهذه الجدوى وتلك القيمة إلى النهاية الطبيعية ، أو عاد بها إلى مبتدى أمرها ، فرفع الشعر إلى مصاف النبوة ، وأنزل الشاعر منزلة أكرم الخلق ، فقال في حماسة لافتة :

« كثير من أنذال العالم ـ وما أكثرهم ! ـ يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة . وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيه على ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة ، على حال قد نبّه عليها أبو علي ابن سينا فقال : كان الشاعر في القديم يُنَزَّلُ منزلة النبي ، فيُعتَقَدُ قوله ، ويُصَدَّق حكمه ، ويُؤمَن بكهانته . فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين : حال كان يُنَزَّل فيها [الشاعر] منزلة أشرف العالم وأفضلهم ، وحال صار يُنَزَّل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم » [9] .

قد نقول إن حازماً القرطاجني يتحدث عن وضع «قديم» ، لا تنقطع فيه الصلة بين حكمة الشعر والنبوة ، أو يتمايز فيه الشاعر الحكيم عن النبي ، كما حدث مع ظهور الإسلام ، وما تكرر ـ في آيات القرآن الكريم ـ من نفي حاسم للتشابه بين «النبي» و «الشاعر» ، أو بين «القرآن» و «الشعر» . وتلك حقيقة لا سبيل إلى تجاهلها . ولكن يظل التمسك اللافت بهذه الصلة ، بين النبي والشاعر ، عند حازم القرطاجني ، والتلويح اللاهب بها في أوجه «أنذال العالم» و «أخسّاء الشعراء» ، أمرًا له مغزى لا سبيل إلى تجاهله . إنه المغزى الذي يؤكد أن الشاعر الحق صاحب رسالة متميزة ، وأن هذه الرسالة المتميزة تتصل بالحكمة التي تنبىء وتهدى ، فتصل الشاعر بالبشر لأنه منهم ، وتميزه عنهم لأنها تردّ إليه هدايتهم . قد يعود هذا المغزى بالبعد المعرفي لرسالة الشاعر الحكيم إلى قوى علوية مرة ، أو قدرات إنسانية مرةً أخرى، ولكن يظل كلا البعدين متجاوبين في الدلالة التي تؤكد قيمة الشعر وأهميته. يضاف إلى ذلك أن تجاوب الدلالة نفسه يصل بين القدرات الإنسانية للشاعر الحكيم والقدرات المتعالية التي تقترن بالنواة الدلالية للنبوة ، فتتصل حكمة الشعر بالكشف والهداية في آن .

ولذلك تنطوي الصلة بين الشعر والحكمة ، في تراثنا ، على دلالات متقاربة ، تصل بين الشاعر الحكيم وبين الكاهن والعرّاف ، مثلما تصل بينه وبين النبي الملهم صاحب البصيرة ، وتصل ـ أخيرا ـ بينه وبين الفيلسوف «محب الحكمة» . وإذا كانت الكهانة والعرافة تقترن بالتنبؤ والكشف ، في التصورات الجاهلية ، فإن حكمة النبوة تتقارب مع حكمة الفلسفة ، في التصورات الإسلامية الأحدث ؛ وذلك على أساس من الاتصال بـ«العقل الفعّال» الذي تفيض حقائقه على مخيلة النبي ، أو تبيح نفسها لما يُسمى «العقل المستفاد» الذي ينطوي عليه الفيلسوف . وإذا كانت حكمة الشاعر تصله بالفلسفة ، وهي «محبة الحكمة» ، بكل ما يقترن بها من تأمل في الطبيعة وماوراءها ، فإن هذه الحكمة تصله بالنبي ، من منظور فلاسفة كالفارابي وابن سينا ؛ وذلك على أساس من «المخيّلة» التي تميز طبيعة إبداع الشاعر وطبيعة النبوة في آن ؛ فتعيد الاتصال «القديم» بين الشعر والنبوة ، ولكن تضعه في سياق جديد ، أعني سياقا يمكّن حازماً القرطاجني ـ تلميذ الفارابي وابن سينا ـ من الحديث عن عجائب «القوة المتخيّلة» في الشعر ، والدفاع عن «رسالة» الشاعر على السواء ، وذلك ليوحّد المتصوفة ، من أمثال ابن عربي ، بعد ذلك ، بين «المخيّلة» و«المعراج» الذي يصعد به الصاعد إلى عالم الحقائق المطلقة [10] .

وعندما نرد التصورات التراثية الحديثة على قديمها ، ونصل بين ما قاله حازم القرطاجني وما قاله عبد القاهر وابن رشيق من قبله ، ونصل بين ما قاله هؤلاء جميعا ـ كأمثلة ـ وما قاله عمر بن الخطاب وألمح إليه النبي الكريم عندما قال : «إن من الشعر لحكمة» ، ونرجع بذلك كله إلى المعتقدات العربية الأولى التي وصلت بين الشاعر والكاهن والعراف والنبي معا ، عندئذ تتجاوب حكمة الشاعر القديم مع حكمة النبي . ولكن يرتبط إبداع الشاعر الحكيم ، من حيث مصدره ، بقوى علوية ؛ أهمها «الروح القُدُس» الذي أعان حسان ابن ثابت ـ شاعر الرسول ـ على ما نظم [11] ، أو يرتبط هذا الإبداع بقوى إنسانية خالصة ، تقترن بالفطنة والدراية ، أو العلم والشعور ، أو المخيّلة والبصيرة .

ولذلك تكتسب حكمة الشاعر الحكيم طابعا متعاليا ، في مستوى من مستوياتها ؛ فتتوجه صوب المطلق ، وتسعى إلى ما وراء الطبيعة ،

لتصل بين الشاعر والنبى ، وتوحّد بين الشعر والرؤيا ، مثلما توحّد بين الحق والحقيقة ، عبر وسيط يوحى إليه . وعندئذ يبدو الشاعر الحكيم صاحب بصيرة ، كشف عنه الحجاب ، ليرى حقيقة متعالية ، تهبط إليه «من المحل الأرفع» ، كما هبطت النفس فى عينية ابن سينا المعروفة ، أو تتجلى له كما تجلّت الحقيقة المطلقة لابن الفارض ، عندما قال (١٢) :

آنست فى الحىّ نارا
ليلا فبشّرت أهلى
قلت امكثوا فلعلى
أجد هداى لعلى
دنوت منها فكانت
نار المكلّم قبلى
نوديت منها كفاحا
ردّوا ليالى وصلى
حتى إذا ما تدانى الـ
ـميقات فى جمع شملى
صارت جبالى دكّا
من هيبة المتجلّى
ولاح سرٌّ خفىٌّ
يدريه من كان مثلى
وصرت موسى زمانى
مُذْ صار بعضى كُلّى
فالموت فيه حياتى
وفى حياتى قتلى

وتكتسب حكمة الشاعر الحكيم طابعا تأمليا ، فى مستوى ثان من مستوياتها ؛ فتتوجه صوب الإنسان والطبيعة ، وتوحِّد بين الشعر والرؤية ، لتماثل بين الشاعر والفيلسوف ، وتصل بين عينى الشاعر وعينى المؤرخ صاحب الأيام ، فيغدو الشعر تأملاً فى الكائنات والأشياء ، وتفكراً فى تعاقب الدول والمصائر . وقد تنطوى هذه الحكمة التأملية على حكمة عملية ، أو تقترن بها ؛ فتصل بين الشاعر والمعلّم ، بعد أن وصلت بينه وبين الفيلسوف ، وتصل بين الشعر وقضايا الأرض ، بعد أن وصل وحيها المتعالى بين الشعر ونبوءات السماء ، وذلك فى إبداع ينطوى على الكشف أو التأمل ، والتفسير أو التمثيل ، والتشريع أو التوجيه .

ولكن أيا كان الطابع الذى تتخذه الحكمة ، وأيّاً كانت الشخصيات التى يتقمصها الشاعر الحكيم ، فإن المستويات المتعددة للحكمة تتجاوب فى أبعاد معرفية وأهداف أخلاقية . وإذا كانت الأبعاد المعرفية تصل بين نتاج الشاعر الحكيم والحقيقة فإن الأهداف الأخلاقية تصل بين الأوجه المتعددة لهذه الحقيقة وتجليات العبرة المقترنة بها ، أو المستخلصة منها . وعندما تتجاوب العبرة والحقيقة ، فى إبداع الشاعر الحكيم ، يصبح هذا الشاعر مصدرا للمعرفة ، ومشرِّعا للسلوك . أعنى المعرفة التى تتعدد أبعادها الدلالية بتعدد الأدوار التى يؤديها الشاعر الحكيم ؛ فهى معرفة تتحرك بين المطلق والنسبى ، وتجوب ما بين السماوات والأرض ، لتتحد ببوارق النبوة أو لوامع التأمل ، مثلما تتسرب فى الطرقات ، أو تغوص فى أعماق الإنسان . وشأن المعرفة ـ فى ذلك ـ شأن السلوك المترتب عليها ، أو المقترن بها ، ذلك الذى تتعدد أبعاده الدلالية بدوره ، فيحتوى علاقة الإنسان بالمطلق ، وعلاقة الإنسان بالطبيعة ، وعلاقة الإنسان بالإنسان ، وأخيرا علاقة الإنسان بنفسه .

إن الشاعر الحكيم ـ بهذا الفهم ـ نموذج من النماذج الأولى القَبْلية فى تراثنا ، بل لعله النموذج الأصلى الأساسى ، تتكرر صوره فى عصور هذا التراث ، وتتسرب عناصره فى شعر شعرائه الكبار . قد يتعدّل هذا النموذج ـ ظاهريا ـ تحت وطأة التحولات الاجتماعية ، أو يختفى ـ مؤقتا ـ تحت ضغط القهر السياسى أو التزمت الدينى أو الانحدار الاجتماعى ، ليحلّ محله نموذج أو نماذج مغايرة أو مضادة . وقد تتباين تجلياته من عصر إلى عصر ، وتتعدد مستوياته من شاعر إلى شاعر . ولكنه يظل باقيا كامنا ، كأنه واحد من هذه النماذج العليا Archetypes التى حدثنا عنها كارل يونج ، تلك النماذج الأولى العتيقة التى تتغير أعراضها وصورها ، ولكن يظل جوهرها الثابت فاعلا ، تشى به تجلياته المتغيرة بتغير الزمان والمكان والأشخاص .

ولقد استغل نقاد التراث عناصر من هذا الفهم فى تبرير الشعر وتأكيد أهميته ، مثلما تجلّت عناصر من هذا النموذج فى شعر الشعراء الذين آمنوا بجدوى الشعر فى تفسير الحياة ، أو توجيهها ، أو تغييرها ؛ أعنى الإيمان الذى دفع شاعرا ماجنا ـ فى الظاهر ـ كالنواسى ، إلى إدراك «مالا يتحرى بالعيون» ، ليصل إلى نظم «واحد فى اللفظ ، شتى فى المعانى» ، مؤكدا أنه واحد «من الفلاسفة الكبار»(١٣) . وأعنى الإيمان الذى دفع شاعرا كأبى تمام إلى الإلحاح على المقابلة بين الشاعر والممدوح ، والتمايز بين خلود القصيدة وفناء الممدوح وعطائه ، فيحدثنا ـ مثلا ـ عن ممدوحه الذى «خرّ صريعا بين أيدى القصائد» ، كى يحدثنا ـ فى مقابل هذا الممدوح ـ عن قصائده التى تبقى «بقاء الوحى فى الصم الصلاب» ، و«تملأ كل أذن حكمة»(١٤) ، لأنها من نتاج شاعر ينقل حكمته إلى الآخرين ، قائلا لهم(١٥) :

أنضيت فى هذا الأنام تجاربى
وبلوتهم بمُفَحَّصاتِ مذاهبى

وعندما يتحول الشعر إلى حكمة عند أبى تمام يتحول الشاعر إلى حكيم مشرّع ، يستنّ ما يقود الحياة إلى اكتمالها ؛ فترتبط حكمة الشاعر الحكيم بعمران الحياة ، مثلما ترتبط بمبدأ مؤدّاه(١٦) :

ولولا خلالٌ سنّها الشعر مادرى
بُغاةُ الندى من أين تؤتى المكارمُ

ولقد وصل القدماء بين أبى تمام والمتنبى ، على أساس أنهما «حكيمان» ، ولكن حكمة المتنبى تقترن بنبوة المتوحّد ، ذلك الذى يبدو غريبا «كصالح فى ثمود» ، أو مَنْ يجفو به المقام «كمقام المسيح بين اليهود»[17] . بيد أن هذا المتنبئ المتوحد ـ «وقد سُمِّىَ متنبئاً لفطنته» فيا يقال[18] ـ يعى معجزة كلماته التى تسمع الأصم ، وترد البصر على الأعمى ، ويسهر الخلق جرّاها ، لأنها من نتاج شاعر دحا الأرض من خبرته بها . وليست صورة الشاعر الحكيم ، فى شعر المتنبى ، سوى مجلى لذلك النموذج الأول الذى يصل بين المتنبى وحكيم المعرّة ، أبى العلاء ، ذلك الذى رأى مالم يره المبصرون ، فى توحّده وعزلته ، وذلك الذى أراد صمته وأراد الآخرون منطقه ، على الرغم من بعد ما بينهم ؛ فانفجر فيهم صارخا[19] :

أفيقوا أفيقوا ياغواةُ فإنما
دياناتكم مَكْرٌ من القدماء
أرادوا بها جمعَ الحطام فأدركوا
وبادوا ، وماتت سُنّةُ اللؤماء

من المؤكد أن هناك فوارق ملحوظة بين تجليات هذا النموذج الأول للشاعر الحكيم ، فى شعر أبى نواس وأبى تمام وأبى العلاء ، ومن المؤكد أن هذه الفوارق تزداد وضوحا لو قارنا ـ تفصيلا ـ بين تجليات هذا النموذج فى شعر هؤلاء الشعراء وشعر غيرهم من شعراء التراث ، بمختلف طوائفهم ، واتجاهاتهم ، وعصورهم ؛ وتلك مقارنة مهمة ، تكشف ـ لاشك ـ عن جوانب لم تتعمقها الدراسة الأدبية بعد ، ولكن الأهم ـ فى هذا السياق ـ أن نلاحظ أن الوعى بهذا النموذج الأول كان يؤكد ـ لدى الكثير من شعراء التراث ، فى مختلف عصوره ، وبدرجات متفاوتة وتجليات متباينة بالقطع ـ إيمانا متأصلا بجدوى الشعر ، مثلما كان يصل هذه الجدوى بشهوة إصلاح العالم وتغييره ، أو الرغبة فى كشفه وتفسيره .

ولولا ذلك لما حدثنا أبو تمام عن حكمة الشعر ، تلك التى تخصب الحياة ، وتعمر الأرض ، وتصلح الإنسان[20] ، وذلك فى يقين لا يقل عن يقين ابن الرومى الذى قال[21] :

أرى الشعر يحيى المجد والبأس والندى
تبقيه أرواح له عطرات
وما المجد لولا الشعر إلا معاهد
وما الناس إلا أعظم نخرات

وكما كان هذا الوعى يقترن بعذاب التوحّد والاغتراب ، فى غير حالة ، كان يقترن بعزاء الحلم فى أن يسهم الشعر فى اكتمال الحياة . ولكنه كان ـ دائما ـ وعيا متأصِّلا ، يكمن وراء كل شاعر كبير ، بالقدر نفسه الذى يكمن وراء كل حركة تسعى إلى نهضة الشعر .

١ ـ ٢

وأحسب أن أهم خاصية تنطوى عليها نهضة الشعر العربى ، فى عصرنا الحديث ، هى تجدد ذلك الوعى بأهمية الشعر فى حياة الفرد والجماعة ، وما يقترن بهذا الوعى من استعادة «الشاعر الحكيم» بعض أدواره الأساسية فى توجيه الإنسان ، وتأمل العالم ، والكشف عن الأسرار التى تتحكم فى حركة كليهما . لقد كان هذا الوعى جانبا من إيمان شعراء الإحياء بضرورة النهضة ، كما كان هذا الوعى يرادف إيمانهم بقدرتهم على صياغة عوالم خيالية ، تفضى إلى توجيه الفرد والجماعة ، واستعادة الإنسان وضعه الأمثل ، فى عالم يناوشه الشر والتخلف من كل جانب . وما حدث فى الفكر ، عندما أدرك رجال من أمثال رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) وجمال الدين الأفغانى (١٨٣٩ ـ ١٨٩٧) ومحمد عبده (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥) ضرورة التحول عن الأنسقة القائمة إلى أنسقة فكرية مغايرة ، ترتبط بمطامح رحبة لنهضة متميزة ، حدث فى الشعر ، عندما نبذ الشعراء المكانة الهامشية للشاعر ، وحرصوا على أن يعيدوا له مكانته الأساسية ، ليسهموا ـ مع مفكرى العصر ـ فى صياغة المطامح الرحبة للنهضة . وبقدر ما كان وعيهم يسعى إلى استعادة النموذج الأصلى للشاعر الحكيم ، كان إبداعهم يحقق الإحياء الشعرى ، بكل ما ينطوى عليه هذا الإحياء من عناصر ومكوّنات .

ولقد أسهم شعراء الإحياء ـ بذلك ـ فى تغيير واقع متخلف ، أفلحوا فى صياغة تطلعه إلى التغيير ، عن طريق العودة إلى المنابع الأصلية ، وتغيير القصيدة العربية كى تعبر عن مطامح متميزة ، تجلّت بدرجات مختلفة فى شعر محمود سامى البارودى (١٨٣٩ ـ ١٩٠٤) وأحمد شوقى (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧١ [؟] ـ ١٩٣٢) فى مصر ، وجميل صدقى الزهاوى (١٨٦٣ ـ ١٩٣٦) ومعروف الرصافى (١٨٧٥ ـ ١٩٤٥) فى العراق ، وغيرهم . وتتصل أهم هذه المطامح بإحياء وظيفة الشاعر الحكيم ، فى عالم الجماعة ، على أساس أن تحقيق هذه الوظيفة صياغة إبداعية لمسعى الجماعة فى اكتشاف ذاتها وإحياء ماضيها ، وريادة لهذه الجماعة إلى مطامح إنسانية ، تتصل بأول نهضة صنعها العرب المحدثون .

ولقد كان الإحياء الشعرى يتحرك من منطقة الوعى بتخلف حاضر الجماعة بالقياس إلى عظمة ماضيها . وكان هذا الإحياء يغذى طموحا إلى مستقبل أفضل للجماعة ، عن طريق ابتعاث عناصر الماضى الموجبة ، لتواجه عناصر الحاضر السالبة . وبقدر ما كان هذا الوعى يكيّف إبداع الشاعر الإحيائى ، كان يدفعه إلى القيام بدور لا يقل أهمية ـ فى تقديره ـ عن دور مفكرى النهضة ، وقادة حركاتها السياسية والاجتماعية . ولذلك لم يرتبط شعراء الإحياء بهؤلاء المفكرين والقادة فحسب ، بل كانوا مفكرين وقادة بطرائقهم الخاصة ؛ أعنى هذه الطرائق التى كان شعراء الإحياء يستعيدون بها أدوار الشاعر الحكيم ، فى الماضى ، ليسهموا فى تغيير الحاضر ؛ وذلك بتأمل الحاضر من منظور حكمة ، يتجاوب فيها الحكيم القديم مع حكيم جديد ، أو ينطق بها الحكيم القديم من خلال كلمات الشاعر الإحيائى الذى صار ، فى كثير من قصائده ، تجليا جديداً للحكيم القديم .

ويبدو التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد ، مضمَّنا أوظاهرا ، فى ثنائية الماضى والحاضر التى ينطوى عليها الشعر الإحيائى ، فى مجمله ، تلك الثنائية التى كشف البارودى عن جانبها الأول فى بيتيه[٢٢] :

كم غادر الشعراء من متردم
ولربّ تال بذ شأو مقدّم

فى كل عصر عبقرى . لايني
يفرى الفرىَّ بكل قول محكم

وأبان حافظ عن جانبها الثانى فى بيته[٢٣] :

لعلّ فى أمة الإسلام نابتة
تجلو لحاضرها مرآة ماضيها

وألمح شوقى إلى جانبها الثالث فى بيتيه[٢٤] :

ومن نسى الفضل للسابقين
فما عرف الفضل فيما عرف

أليس إليهم صلاح البناء
إذا ما الأساس سما بالغرف

وأوضح الرصافى جانبها الرابع فى أبياته[٢٥] :

ألا لفتة منا إلى الزمن الخالى
فنغبط من أسلافنا كل مفضال

تلونا أناسا فى الزمان تقدموا
وكم عبرة فيمن تقدّم للتالى

ألا فاذكروا يا قوم أربع مجدكم
فقد دَرَسَتْ إلا بقيةْ أطلال

وأكّد الزهاوى جانبها الأخير فى أبياته[٢٦] :

أوهل يعود إلى العرو
بة ذلك المجد الأثيل

مجد تُجرُّ له على
مجد تقدمَه الذيول

مجد بدا كالنجم يلـ
ـمع ثم أخفاه الأفول

مجد تزول الراسيا
ت وذكره ما إن يزول

مجد بناه الله ضخـ
ـما أيده الرسول

ويبدو التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد ، من منظور مغاير ، فى الثنائية اللافتة التى ينطوى عليها القصّ النثرى لأحمد شوقى وحافظ إبراهيم . إن «شيطان بنتاءور»[٢٧] التى كتبها شوقى (١٩٠١) تتشابه ، فى السياق ، مع «ليالى سطيح»[٢٨] التى كتبها حافظ إبراهيم (١٩٠٧) . ذلك لأن كلا العملين يقوم على ابتعاث حكيم قديم ، هو مجلى من مجالى النموذج الأول القَبْلى ، ليدير حوارا مع حكيم جديد ، هو صورته المنعكسة فى الشاعر الإحيائى ؛ لكى يتأمل ـ كلاهما ـ الحاضر بالقياس إلى الماضى ، ويرتحل كلاهما فى الزمان والمكان ، ليعود كلاهما إلى الحاضر محملا بحكمة الماضى . والحكيم القديم ـ فى عمل حافظ إبراهيم ـ هو «سطيح» ، ذلك العرّاف المتنبىء ، كاهن الجاهلية الأول عند العرب . أما الحكيم القديم ـ فى عمل أحمد شوقى ـ فهو الروح الأكبر ، والنسر المعمّر ، آدم الشعراء ، بنتاءور «شاعر الملك رعمسيس ، وحامل لواء البيان ، فى طيبة ومنفيس»[٢٩] .

وإذا كان البناء ـ فى «ليالى سطيح» ـ يقوم على هذا الصوت المتجاوب بين الحكيم القديم وحكيم جديد . فإن هذا التجاوب يُوظّف لخدمة غرض أساسى ، هو النظر إلى الحاضر السالب بعينى الماضى الموجب ، خصوصا حين يرتبط هذا الماضى بحكمة النبوءة . تلك التى ينقلها الحكيم القديم إلى الحكيم الجديد . كأنها «لمحة من تلك اللمحات التى تتصل فيها بعالم الملائك» [ص : ٤٦] . فيمكنه من أن يسمو بنفسه «إلى مراتب العارفين بأسرار الخلائق وحكمة الخالق» [ص : ٨٥] . وينظر ـ من خلال عينى صاحبه ـ إلى «ما كتب بلحظ الغيب» ، فتغدو منزلة الحكيم الجديد من الحكيم القديم «بمنزلة العبد الصالح من ابن عمران» [ص : ٤٥] . وكما يرتبط الحكيم القديم ـ فى «ليالى» حافظ ـ بالكاهن . العرّاف المتنبىء . يقترن اللقاء معه بلقاء حكيم مقارب . هو أبو العلاء . ذلك الذى تتحول لزومياته إلى «ربيع الأرواح ومسرح النفوس» [ص : ١٩] وتنهل أبياته علامة حكمة دالة . من قبيل :

اسمع نصيحة ذى لبٍّ وتجربة
يفدك فى اليوم ما فى دهره علما

[ص : ٨]

ليصبح صوت أبى العلاء صدى لصوت سطيح . ذلك الذى يُصدر الحكم على الزمن الحاضر ، فيما يُعرض عليه من مشاهد وأحداث ومواقف ، عبر ليال سبع كأنها أيام الخلق . لكنها ليال مثقلة بالحكمة القديمة ، فلا تخلو من النبوءة .

هذا التجاوب بين الحكمة القديمة والحكمة الجديدة ـ وإذا شئنا الدقة هذا التجلى الجديد للحكيم القديم ـ هو أساس البناء فى رواية «شيطان بنتاءور» ، تلك التى يضع لها أحمد شوقى هذا العنوان الفرعى الدال : «لبد لقمان وهدهد سليمان» . فيكشف ـ بالعنوان ـ عن ثنائية بناء العمل ، بنفس القدر الذى يكشف عن ثنائية دلالته ، تلك التى يبدو فيها الماضى منعكسا على الحاضر ، أو يُتأمل فيها الحاضر من منظور الماضى . وإذا كان أول الطائرين ، فى ثنائية العنوان الدالة ، أعنى لُبَداً ، يرتبط بالثبات والخلود (لُبَدُ : اسم آخر نسور لقمان لأنه لَبِدَ ، فبقى لا يذهب ولا يموت) ويقترن

بحكمة لقمان («ولقد آتينا لقمان الحكمة» [لقمان / ١٢]) فإن ثاني هذين الطائرين يرتبط بالمعرفة المتنقلة، من عالم إلى آخر، ويقترن بحكمة سليمان، ذلك الذي أتاه «الهدهد» بما لم يحط به علما، وجاءه «من سبأ بنبأ يقين». [النمل / ٢٢] وإذا كان «لُبدُ لقمان» يشير إلى بنتاءور الحكيم المصرى القديم - «آدم الشعراء... وأول من نطق بالقافية الغرّاء، فوق هذه الغبراء» - فإن «هدهد سليمان» يشير إلى «منبىء الأنباء»، الشاعر الحديث الذى «يلبس ثوب الحكيم» [ص: ١٤ - ١٥].

والحركة التى يتقابل فيها الحكيم الجديد - الهدهد - مع الحكيم القديم - لُبد - حركة تبدأ من تأمل الأول فى حاضر سالب، لا يبدو منه سوى «صور ممسوخة، وأشباح معوجة، وأعضاء كمختلط الأشلاء، من ضياع التناسب» [ص: ٢٠]. ولكن هذه الحركة سرعان ما تغدو تحولا وارتحالا، عبر أفلاك المكان وأقطار الزمان. وفى هذا التحوّل والارتحال، يُرى الحكيم القديم صاحبه مالم تره عين، ويسمعه الحكمة التى لم تسمعها أذن، ويجوب به الماضى ليعود به إلى الحاضر السالب، بعد أن استعرض كرة الأرض فى خاطره، وقلّب صفحات التاريخ فى فكره؛ فيدرك الحاضر من منظور الماضى، ويقوم فيه بوظيفة الحكيم القديم - بنتاءور. و«هذه الوظيفة العالية يؤديها أمثاله الحكماء، فى كل زمان ومكان، أينما وُجدو وكيفما ارتأوا» [ص: ١١٧].

قد نقول إن هذا التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد، فى عملى شوقى وحافظ، ينطوى على نوع من السلب؛ لأنه تجاوب يقيس كل ما فى الحاضر على الماضى، ولايدرك الحاضر إلا من خلال تعارضه مع ماض موجب، مطلق فى إيجابه، يبدو خاليا من أى شائبة أو نقص، كأنه الفردوس المفقود الذى نحلم بالعودة إليه. ولكن هذا التجاوب كان وسيلة الشاعر الإحيائى، فى تجاوز حاضره السالب، والارتفاع بهذا الحاضر إلى ما يماثل إيجاب الماضى، فى عصوره الزاهرة. يضاف إلى ذلك أن هذا التجاوب كان يؤكد وعى الشاعر بجلال مهمته وعظم مسؤوليته، فى نفى الحاضر، والارتقاء به إلى منزلة الحلم القديم، أو العودة به إلى العصر الذهبى الذى اقترن بالحكيم القديم.

وكما آمن حافظ وشوقى بجلال حكمتهما، من هذا المنظور، آمنا بقدرة شعرهما على الوصول بالحياة إلى الاكتمال، بطريقتهما الخاصة بالطبع. ولقد كان هذا الإيمان - على أى حال - جانبا من إيمان شعراء الإحياء بجدوى الأدب بوجه عام، خصوصا بعد أن هجر هؤلاء الشعراء الفهم الشائه للأدب، بوصفه «معرفة الأحوال التى يكون الإنسان المتخلّق بها محبوبا عند أولى الأمر»(٣٠)، إلى فهم أنضر وأعمق، تقترن فيه حياة الآداب باكتشاف أسرار الكون، **ومعرفة ماهية العوالم**. ولذلك قال أحمد شوقى، بعد أن تقمّصته روح بنتاءور، حكيم مصر القديم، وشاعرها الأول:

«يابنى إن العلم والبيان خلقا ليكونا حرب الأوهام، ونوراً يخرج إليه الأمم من الظلمات، وإنّ حاملها مطالب بالعمل والدعوة إلى العمل حتى النفس الأخير من الحياة» [ص: ٨٢ - ٨٣].

وقال حافظ إبراهيم، بعد أن تقمصته روح سطيح، حكيم العرب القدماء، وكاهنهم الأول:

«اعلم يا ولدى أن عزّ الأمم موقوف على عز اللغات، وأن حياة اللغات مستمدة من حياة آدابها؛ فإن ظهر علم الأدب فى شعب كان ذلك آية لظهوره، وعلامة على استعداده؛ فهو الذى يهيئه لقبول أسباب الرق والعمران، ويعدّه لمساغ أنواع العلاج، ويروضه على احتمال المصاعب فى سبيل المعالى. ألا ترى أنه يخاطب الشعور، ويحادث الوجدان، فإن خفق الأول خفقة حرّك منه، وإذا أغفى الثانى إغفاءة شرّد عنه. ألاترى إذا تيقظ الشعور أحسّ صاحبه بالحاجة إلى معرفة ما يحيط به، فهو يدفعه إلى البحث واكتشاف أسرار الكون، ويدعوه إلى معرفة ماهية العوالم» [ص: ٤٠].

٢ - ٢

ولم يعد الشعر - نتيجة هذا التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد - وسيلة إلى التسلية الرخيصة، أو سبيلا إلى التملق المهين: بل أصبح «ثوران الأرواح... وسلاح الإنسانية... وموقظ الأمم من رقدتها»، فيما يقول الزهاوى.(٣١) إن الشعر «علم وُجد مع الشمس»، فيما يقول حافظ إبراهيم، فى مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه (١٩٠١). هذا «العلم» ليس سوى «نفثة روحانية، تمتزج بأجزاء النفوس، ولاتحسّ به غير النفوس الزكية». و«لو أنهم سألوا الحقيقة أن تختار لها مكانا تشرف منه على الكون لما اختارت غير بيت من الشعر. ولو لم تكن آيات الكتاب العزيز كلها ظروفا للحكمة، وأوعية للحقيقة، لما وجد الملحدون السبيل إلى القول بأنه جاء على طريقة الشعر، وإن كان منثورا»(٣٢). أما الشاعر فهو صديق البشرية، وعدو الجبروت والظلم، فيما يقول شوقى، ذلك لأن الشاعر الحق «حادى الإنسانية»، الذى «يمر بها على الخير وربوعه، والبرّ وينبوعه، ويقبل بها على الحق وقبيله، ويعدلها إلى العدل وسبيله، ويلم بها على الجمال ومغناه».(٣٣)

وبقدر ما تستعيد هذه الكلمات بعض أدوار «الشاعر الحكيم»، فى حياة الجماعة، فإنها تؤكد أهمية «الشعر الحكمة»، فى تغيير الإنسان؛ خصوصا عندما يصل حافظ إبراهيم هذا الشعر بالنفثة الروحانية التى تخامر النفوس الزكية، أويقرن الشعر بالحقيقة التى تشرف على الكون فى بيت منه، وبالحكمة التى تصل بين طريقة الشعر وآيات الكتاب العزيز، وذلك فى عبارات تصل بين البعد المعرفى والبعد الأخلاقى من الحكمة؛ ليردّ شوقى ثانيهما على أولهما، فيصل بين الشعر وقيم الحق والخير والجمال.

وعندئذ تنتفى صورة «الشاعر المادح» ، أو يتراجع نموذجه ، ليفسح السبيل لاستعادة نموذج الشاعر الحكيم ؛ فلا تغدو عبقرية الثانى قرينة التلاعب بالكلمات ، فى عبث بهلوانى ، بل تصبح قرينة «الحكمة البالغة» التى تؤدى إلى «إلفات الأرواح إلى حقائق اجتماعية ومادية غير منتبه إليها»(٣٤) . وتقترن هذه «العبقرية» بنوع من «الكشف» ، يغدو معه الشاعر الإحيائى قرين الحكيم القديم ، ذلك الذى يستن للحياة خلالها ، ويشرع للجماعة كمالها ، وتتكشف له أسرار الماضى ، بنفس القدر الذى تكشف بصيرته عن أسرار المجهول المكتوب بلحظ الغيب .

لقد كانت الحكمة – عند شعراء الإحياء – أصل الشعر ومصدر قيمته . ولذلك آمنوا بدور الشاعر الحكيم فى اكتشاف مغزى الكون ، وإدراك بديع صنع البارى ، والتقاط العبرة من حركة الإنسان بين قطبى الزمان والمكان ، تماما مثلما آمنوا بدور الشاعر الحكيم فى هداية الجماعة وقيادتها . ولم يروا فى ذلك أمرا هامشيا أو ثانويا ، بل كانوا يرون فى التأمل الحكيم للكون والإنسان علة وجودهم ومبرر قيمتهم .

وبقدر ما آمنوا أن الحكمة تصل بهم إلى مرتبة شعراء الأسلاف الكبار ، من أمثال أبى تمام والمتنبى وأبى العلاء ، آمنوا أن المضىّ فى التأمل الحكيم يمكنهم من تجاوز الأسلاف ، عندما يصل اللاحق منهم إلى ما لم يدركه السابق من أسلافهم :

فياربما أخلى من السبق أول
وبذ الجياد السابقات أخير
[البارودى ٢ / ٢٥]

ولذلك لم ينظر شعراء الإحياء إلى الشعر بوصفه متجرا ، يطوف به الشاعر المادح على طالبى الشراء ، بل بوصفه «حكمة» ، تتخلق بها المعرفة فى الشاعر الحكيم ، لتنتقل – عبر كلماته – إلى الآخرين ، فتقودهم إلى الحق والخير والجمال ، على نحو ما فهم شعراء الإحياء هذه القيم . وكما تحدّد هذه المعرفة المتخلقة من الحكمة أهمية الشاعر ، من منظور الآخرين ، تبرر هذه الحكمة للشاعر وجوده وجدواه ، من منظوره الذاتى ، على نحو يقترن فيه غياب الشعر عن الشاعر بافتقاد المعنى والغاية ، بل يقترن بالجنون المطبق ، فيما يقول الرصافى :

هو الشعر لا أعتاض عنه بغيره
ولا عن قوافيه ولا عن فنونه
ولو سلبتنيه الحوادث فى الدنا
لما عشت أو مارست عيشا بدونه
إذا كان من معنى الشعور اشتقاقه
فما بعده للمرء غير جنونه
[١ / ٥٤٨]

ولقد قال الزهاوى :

– لست بالشعر أبتغى لى كسبا
أو أداوى يوماً به إملاق
أيها الشعر أنت لست متاعا
يشترى أو يباع فى الأسواق
[ص : ٢٦٧]

– إذا لم يبث الشعر إحساس أهله
فليس خليقا أن يفوز بإكبار
وأحسن شعر ما يتم انطباقه
على الأمر ، أو يبدى الخيال بمقدار
وأحسن منه حكمة عربية
تدور على الأفواه كالمثل الجارى
[ص : ٢٦٨]

وتلك أبيات تتدرج فى تحديد قيمة الشعر ، لتنفى «الشعر المتاع» ، وتصل بين الشعر والإحساس ، ولكن لتقرن بين أعلى درجة فى سلم لقيمة وبين «الحكمة العربية» التى تدور «كالمثل الجارى» .

صحيح أن شعراء الإحياء قد مدحوا ، كما مدح غيرهم من القدماء ، وصحيح أن شعرهم لم يخل من نموذج الشاعر المادح الذى يراعى المقتضى المتغيّر ، ويحرص على مقامات المستمعين حرصه على قواعد المنادمة وأصول اللياقة . ولكن مدح هؤلاء الشعراء لم ينطو على هوان نموذج الشاعر المادح الذى انحدرت به مواضعات النفاق الاجتماعى والسياسى ، فصاغها أحد المتأخرين من القدماء بقوله :(٣٥)

الكلب والشاعر فى حالة
ياليت أنى لم أكن شاعرا
أما تراه باسطا كفه
يستطعم الوارد والصادرا

كما أن مدحهم لم ينطو على مرارة الشاعر المرائى ، عندما تدركه لحظة ندم ، تدفعه إلى ما قاله صُرّ دُر(٣٦) :

كم أذلت المديح فى حمد قوم
كان كفراً بالمجد ذاك الحمد
حرج ألجأ الصدوق إلى المي
ـن ، وما من لوازم العيش بُدُّ

بل اقترن مدحهم بمغزى أخلاق ، يرتبط بالدور الذى تلعبه الحكمة – كما رأوها – فى حياة الأفراد . ولذلك قال البارودى :

الشعر زين المرء مالم يكن
وسيلة للمدح والذام

قد طالما عزّ به معشر
وربما أذرى بأقوام
فاجعله فيا شئت من حكمة
أوعظة ، أوحسب نامى
[٣ / ٥٣١]

وعندما يقترن الشعر بالحكمة يفارق «المدح» نفسه مفهومه الشائه ، ليقترن بالعظة ، أو الحسب النامى الذى يغدو مثالا يُتّبع ، وذلك فى ضوء مبدأ مؤداه :

أيها الشاعر الكريم تدبّر
واجعل القول منك ذا تحكيم
لا تنمّ اللئيم ، وامدح كريما
إن مدح الكريم ذم اللئيم
[٣ / ٥٣٤]

هذا المبدأ هو الذى دفع أحمد شوق إلى أن يحدثنا عن كيف :

يُظهر المدحُ رونقَ الرجل الما
جد كالسيف يزدهى بالصقال
[الشوقيات ١ / ١٨٨]

وأن يؤكد علاقة المدح بالحكمة فى أبيات من قبيل :

ـ الحق أولى من وليك حرمة
وأحق منك بنصرة وكفاح
فامدح على الحق الرجال ولمهمو
أو خلّ عنك مواقف النصاح
[١ / ١٠٧]

ـ ومن المدح ما جزى
وأذاع المناقبا
[٤ / ٧٨]

ـ واذكر الغر آل أيوب وامدح
فمن المدح للرجال جزاء
[١ / ٣١]

ـ قلم جرى الحقب الطوال فما جرى
يوما بفاحشة ولا بهجاء
يكسو بمدحته الكرام جلالة
ويشيّع الموتى بحسن ثناء
[٣ / ٢٣]

وذلك كله لكى يبرز شوق الجانب الأخلاق للمديح ، من حيث هو تصوير للفضائل ، فى مقابل الهجاء الذى هو إبراز للنقائص ،

فيتجاوب المغزى الحكمى للمديح والهجاء ، على نحو يؤكد تحول حكمة الشاعر إلى مصباح يضيىء للجماعة سبيلها إلى القيم ، فيحق لشوق أن يقول :

وما حطّ من رب القصائد مادحا
وأنزله عن رتبة الشعر هاجيا
فليس البيان الهجو إن كنت ساخطا
ولا هو زور المدح إن كنت راضيا
ولكنْ هدى الله الكريم ووحيه
حملت به المصباح فى الناس هاديا
[٣ / ١٨٢]

٢ ـ ٣

لذلك ـ كله ـ عرّف البارودى الشعر بوصفه لمعة خيالية : «يتألق وميضها فى سماوة الفكر ، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب ، فيفيض بلألائها نوراً يتصل خيطه بأسلة اللسان ، فينفث بألوان من الحكمة ، ينبلج بها الحالك ، ويهتدى بدليلها السالك» . [١ / ٥٥] وكما تحدث البارودى عن «حسنات الشعر الحكيم» ، فى مقدمة ديوانه ، صاغ ـ فى نظمه ـ صورة الشاعر الحكيم ، الذى :

له بين مجرى القول آيات حكمة
يدور على آدابها الجدّ والهزل
[٣ / ٥٨]

ورغم مراوغة المجاز فى تعريف البارودى للشعر فإن التعريف ينطوى على دوال لافتة ، تبدأ معها حركة الشعر من هذه «اللمعة الخيالية» التى يقرنها المتصوفة ببوارق الحدس ، ولكنها بوارق الحكمة التى تبدأ ـ عند البارودى ـ من «الفكر» لتنعكس على «القلب» ، فيفيض «اللسان» بنورها الذى ينبلج به الحالك ، ويهتدى بهديه السالك ؛ فكأنها ذلك «المصباح» الذى يحمله الشاعر «فى الناس هاديا» ، فى أبيات شوق . وكما تقترن هذه الحكمة بالنور، تقترن بالهداية ؛ فلا يتحدث البارودى ـ الشاعر ـ عن نفسه بشىء أقل من :

ـ ملكت مقاليد الكلام وحكمة
لها كوكب فخم الضياء منير
[٢ / ٥]

ـ فكيف ينكر قومى فضل بادرة
وقد سرت حكمى فيهم وأمثالى
[٣ / ١١٢]

ـ لما قيدتنى لفظة دون حكمة
ولا عزنى قول فملت إلى الدعوى
[٤ / ٢٠٠]

وما كلفى بالشعر إلا لأنه
منار لسار ، أو نكال لأحمق
[٢ / ٣٤٩]

ويتولد الشعر – «منار السارى» – من تلك «اللمعة الخيالية» التى يتألق وميضها فى فكر الشاعر ، ويفيض لألاؤها على لسانه ، فينعكس الوميض واللألاء على قلوب الجماعة ، لينقل إليها نور الهداية الذى تصح به النفوس والأرواح :

إن فى الحكمة البليغة للرو
ح غذاء كالطب للأجساد
[١ / ٢٣٦]

ونور المعرفة الذى تتكشف معه أسرار الإنسان والطبيعة على السواء :

فثم علوم لم تفتق كمامها
وثم رموز وحيها غامض السر
[٢ / ٥٦]

ويبدو أن حافظ إبراهيم قد اقترب من السر الذى ينطوى عليه نموذج الشاعر الحكيم عند البارودى ؛ فقد حرص حافظ – فى رثاء أستاذه – على أن يصل البارودى بحكماء الماضى ، خصوصا سليمان (النبى الحكيم) :

مُلك القلوب ، وأنت المستقل به ،
أبقى على الدهر من ملك ابن داود
[٢ / ١٣٩]

والمعرى (الشاعر الحكيم) :

أودى المعرى تقى الشعر مؤمنه
فكاد صرح المعالى بعده يودى
[٢ / ١٤١]

وذلك فى دلالة تتضمن «منار السارى» و«اللمعة» التى تنبعث أشعتها إلى «صحيفة القلب» ، أعنى التضمن الذى يفرض «نور الحكمة» وعنصرها الدلالى المضيىء على سياق المرثية ، فيتكرر لافتا ، تصوغه أبيات من قبيل :

لو أنصفوا أودعوه جوف لؤلؤة
من كنز حكمته لاجوف أخدود
وكفنوه بدرج من صحائفه
أو واضح من قميص الصبح مقدود
وأنزلوه بأفق من مطالعه
فوق الكواكب لا تحت الجلاميد
وناشدوا الشمس أن تنعى محاسنه
للشرق والغرب والأمصار والبيد
[٢ / ١٤٢]

وكما حرص حافظ إبراهيم ، فى رثاء أستاذه ، أن يتحدث عن «كنز حكمة» البارودى ، حرص – فى لياليه مع سطيح – أن يحدثنا عن حكمة المعرّى ، خصوصا حين يباعد التوحّد بين حافظ والآخرين ، فيخلو إلى اللزوميات ، ينهل من معانيها ، ليروى «من حكم فجر الله ينبوعها فى جوف ذلك الحكيم»[٣٧]. وكما تحدث حافظ عن البارودى وأبى العلاء ، بوصفهما حكيمين ، تحدث عن إسماعيل صبرى وأحمد شوقى ، فى أبيات من قبيل :

وتلونا آيات شوقى وصبرى
فرأينا ما يبهر الأفهاما
ملأ الشرق حكمة وأقاما
فى ثنايا النفوس أنى أقاما
[١ / ٥٦]

ولكن نموذج الشاعر الحكيم يبدو نموذجا مغايرا فى شعر حافظ نفسه ؛ فهو حكيم متميز ، يغالب قلقه هدوء تأمله ، ويصرفه الهم الاجتماعى الآنى عن تأمل المغزى الكونى الذى شغل البارودى وشوقى والزهاوى ، فى قسم لافت من شعرهم . ولذلك يبدو الشاعر ، فى ديوان حافظ ، حكيما يسلط العين على البشر أكثر مما يرقب الطبيعة ، أو يتأمل الكون ، لكنه يظل حكيما نافرا من جهالة قومه ، ساخطا على ماهم عليه من تواكل ، متمردا على ماهم فيه من بؤس ، ساخرا مما ينطوون عليه من تكاسل :

أرى شعبا بمدرجة العوادى
تمخض عظمه داء عقام
إذا مامر بالبأساء عام
أطل عليه بالبأساء عام
سرى داء التواكل فيه حتى
تخطف رزقه ذاك الزحام
قد استعصى على الحكماء منا
كما استعصى على الطب الجذام
[٢ / ٥٥]

ولا غرابة فى أن يخاطب هذا «الحكيم» – النافر ، الساخط ، المتمرد ، الساخر – «الشعر الحكيم» بقوله :

ضعت بين النهى وبين الخيال
ياحكيم النفوس يابن المعالى
ضعت فى الشرق بين قوم هجود
لم يفيقوا وأمة مكسال
قد أذالوك بين أنس وكأس
وغرام بظبية أو غزال
ونسيب ومدحة وهجاء
ورثاء وفتنة وضلال

وحاسٍ أراه فى غير شىء
وصغار يجر ذيل اختيال
[١ / ٢٢٥ – ٢٢٦]

ولقد توقف شوقى فى مقدمة ديوانه الأول (١٨٩٨) ليؤكد أن أسلافه من شعراء العرب كانوا «حكماء لم تغرب عنهم الحقائق الكبرى، ولم يفتهم تقرير المبادىء الاجتماعية العالية». ووصل شوقى نفسه بتراث أسلافه، خصوصا المعرى الذى كان «يصوغ الحقائق فى شعره، ويوعى تجارب الحياة فى منظومه، ويشرح حالات النفس، ويكاد ينال سريرتها»، والعتاهى الذى «كان ... ينشىء الشعر عبرة وموعظة، وحكمة بالغة موقظة»، والمتنبى «صاحب اللواء، والسماء التى ماطاولتها فى البيان سماء».[٣٨]

وكما حاول شوقى استعادة نموذج الشاعر الحكيم وإحياءه، أكّد صلة الشعر بالحكمة، وألحّ على هذا التأكيد، فى عبارات من قبيل:

– «الأمثال والحكم أحسن آداب الأمم».
[أسواق الذهب، ص: ٣]

– «اللسان ... أول من سفر، بين الخالق وبين البشر، ثم فجّر بالحكمة فانفجر، ثم عُلِّم الشعر فشعر».
[ص: ١٢٢]

– «الحكمة قوام الخير الخاص ودعامة الخير العام».
[ص: ١٢٢]

– «على كتب السماء تهجى الحكمة الحكماء».
[ص: ٢٣]

– «الحكمة مصباح يهديك حتى فى وضح الصباح».
[ص: ١٢٨]

– «الجميل إلى الجميل يميل، والحكمة تحب الفن الجميل».
[ص: ١٣٣]

– «مثل الشاعر لم يرزق الحكمة، كالمغنى: صناعة ولا صوت».
[ص: ١٣٣]

– «لا يزال الشعر عاطلا حتى تزينه الحكمة، ولا تزال الحكمة شاردة حتى يؤديها بيت من الشعر».
[ص: ١٣٤]

وينسرب هذا الإلحاح من نثر شوقى إلى شعره، ليتحول إلى عنصر دال، يتكرر فى أبيات من قبيل:

– من ضاق بالدنيا فليس حكيمها
إنّ الحكيم بها رحيب الباع
[٣ / ٩٥]

– ووجود يساس والقول فيه
ما يقول القضاة والحكماء
[١ / ٢١]

– تعلّم حكمته الحاضرين
وتسمع فى الغابرين النُطَف
[١ / ١٦٠]

– عالجوا الحكمة واستشفوا بها
وانشدوا ما ضلّ منها فى السير
[١ / ١٢٨]

– ولأخلدَ حتى تملأ الدهر حكمةً
على نزلاء الدهر بعدك أو علما
[٣ / ١٤٧]

– والشعر مالم يكن ذكرى وعاطفة
أو حكمة، فهو تقطيع وأوزان
[٢ / ١٠٣]

– اسمع نفائس ما يأتيك من حكمى
وافهمه فهم لبيب ناقد واعى
[٤ / ١٥١]

– علّمت بالقلم الحكيم
وهديت بالنجم الكريم
[١ / ٢١٨]

– وأخرجت حكمة الأجيال خالده
وبيَّنتَ للعباد السيف والقلما
[١ / ٢١٥]

– جعلتها شعرا لتلقف الفطن
والشعر للحكمة مذ كان وطن
[٤ / ١٢٥]

– أزف نوابغ الكلم الغوالى
وأهدى حكمتى الشعب الحكيما
[٤ / ٣٣]

– لى دولة الشعر دون العصر وائلة
مفاخرى فيها حكمى وامثالى
[٣ / ١٢٦]

وعندما تؤكد هذه الأبيات الصلة بين الشعر والحكمة تستعيد للشعر مكانته، وتبعث الشاعر الحكيم لترفع من قدره، فتعكرّ – من ثم – على نموذج الشاعر المادح الذى يستطعم الوارد والصادر. ويتجاوب مع هذه الأبيات ما يؤكده شوقى، نثرا، فى مقدمة ديوانه، حين يرى «أن إنزال الشعر منزلة تقوم بالمدح، ولا تقوم بغيره، تجزئة يجل عنها ويتبرأ الشعراء منها». ولذلك يستبدل شوقى، فى مقدمة ديوانه، الحكمة بالمدح، فيؤكّد أن هناك مَلِكا كبيرا، هو الكون، ما خلق الشاعر إلا ليتغنى بمدحه، ويتفنن بوصفه، ذاهبا كل مذهب، بقصائد فيها:

من كل بيت كآى الله تسكنه
حقيقة من خيال الشعر غرّاء
[٢ / ٧]

قد يختلف معنى «الحقيقة» و«الخيال» اللذين يتحدث عنهما شوقى، فى بيته، عن «الحق» و«الخيال» اللذين تحدث عنهما ابن عربى، مثلا، فى بيتيه [٣٩]:

إنما الكون خيال
وهو حق فى الحقيقة
والذى يفهم هذا
حاز أسرار الطريقة

وهو اختلاف يرجع إلى طبيعة الفارق بين «رؤيا» ابن عربى، المتصوف صاحب الكشف، و«رؤية» شوق، المتأمل محب الحكمة، ولكن يظل «الخيال»، عند شوق، قرين الحقيقة، من حيث هو كساؤها الذى تتجلى فيه، ومن حيث هو مجلاها الذى يخفف وقعها على الأسماع والأفئدة. ولقد قال شوق: «الحقيقة ثقيلة فاستعيروا لحقائق العلم خفة البيان» [أسواق الذهب ص: ٢٣]، مثلما قال الزهاوى:

إنما الشعر فى الحقيقة أصل
والخيالات كلها أثواب
[ص: ٦٩٦]

ولقد زعمت عصبةٌ، فيما يقول شوقى، أن أحسن الشعر ما كان بواد والحقيقة بواد: «فكلما كان بعيدا عن الواقع، منحرفا عن المحسوس، مجانبا للمحتمل، كان أدنى فى اعتقادهم إلى الخيال، وأجمع للجلال والجمال». وليس الشعر كذلك فى حكمة شوق. إنه قرين تأمل النظام الذى يحكم حركة الكون، وغايته الكشف عن الحقيقة التى ترق بالإنسان عن المنافع الزائلة فى الحياة الدنيا. وليس خيال الشعراء الحكماء من قبيل العالم المناقض للحقيقة، بل العالم الذى:

تأوى الحقيقة منه والحقوق إلى
ركن بَناه من الأخلاق بَنَّاء
[٢ / ٦]

ولا ترتبط غاية الشعر النهائية، فى حكمة شوق، بحاجات العمران المادى «الذى تتوقف عليه سعادة الإنسان، فى هذه الحياة الدنيا»، ذلك لأن الشعر «من كماليات العمران الأدبى الذى تسأم النفس عنده الحقيقة المجسَّدة، والمادة المجرَّدة، وتميل فى بعض أوقاتها إلى التنقل بشعورها من عالم إلى آخر، ومن فضاء إلى سواه». هذه الثنائية التى يتعارض فيها العمران المادى مع العمران الأدبى، وتتعارض فيها الحقيقة المادية المجسّدة مع الحقيقة الروحانية المجرّدة، ثنائية مطلقة فى حكمة شوق، تقترن بتعارض العقل مع الهوى، والروح مع الجسد، فى الحكمة القديمة؛ ولكنها تتجاوب، فى هذا السياق، مع ثنائية أخرى؛ ترتبط بالتباعد عن الحياة الدنيا لإدراك عللها، وذلك من خلال لون من التحليق يدرك العقل فيه ما نأى،

كما يقول البارودى، أو من خلال لون من التحليق يتباعد فيه الشاعر عن هذه الحياة ليتعرف مغزاها، ويأتى بأنبائها، كأنه «هدهد سليمان»، لو لجأنا إلى استعارة شوق الأساسية فى «شيطان بنتاءور». ويقلّب الشاعر الحكيم عينيه، فى هذا التحليق، وهو يجوب ما بين السموات والأرض، بعد أن اتخذ الخيال له براقا، فينفسح له مجال التخيل، «ويتسع له مكان القول، ويستفيد علما لا تحويه الكتب، ولا توعيه صدور العلماء». ويغدو الشعر ـ فى النهاية ـ تأملا «لا يخرج عن كونه أخباراً وحكمة، وهما لا يكونان إلا من عليم مجرّب» [٤٠].

٣ ـ ١

وعندما يتحد الشاعر بهذا «العليم المجرّب»، ويتحد الشعر بهذا «العلم» الذى لا تحويه الكتب ولا صدور العلماء، يتصل كلاهما بنوع خاص من الحقيقة، هى مصدر القيمة التى تبتعث النموذج الأول للشعر الحكمة، والشاعر الحكيم، فتتفتح ملكات الشاعر لالتقاط العبرة التى تنطوى عليها الأشياء، واستخلاص المغزى الذى تقترن به حركة الكائنات، ويترسخ فى الشاعر إيمان أشبه بإيمان الرسل، أعنى إيمانا يغدو معه الشعر قدرا مقدورا، يحمله صاحبه كأنه الرسالة، أو النبوءة، لا يملك فكاكا منها بعد أن:

أمر الله بالحقيقة والحكـ
ـمة فالتفتا على صولجانه
[الشوقيات ٢ / ٩١]

ولكن تعود «الحقيقة» و«الحكمة» لتبرزا فى سياق متجاوب العناصر، يتناغم فيه «صولجان» الشعر مع «صمصام» الحكمة، فى أبيات الرصافى:

لعمرك إن الشعر صمصام حكمة
وإن النهى معدودة من قيونه
إذا جنى ليل الشكوك سللته
عليه ففرّاه بفجر يقينه
تقوم مقام الدمع لى نفثاته
إذا الدهر أبكانى بريب منونه
وأجعله للكون مرآة عبرة
فيظهر لى فيها خيال شؤونه
فأبصر أسرار الزمان التى انطوت
بما دار فى الأحقاب من منجنونه
[١ / ٥٤٦]

ويبدو الشعر، فى هذه الأبيات، قرين المعرفة التى تتصل بالنهى، أو ـ على نحو أكثر حرفية ـ قرين المعرفة التى تصنعها العقول (= النهى) كما يصنع الصُّناع (= القيون) السيف الصارم اللامع الذى لا ينثنى (= الصمصام). وكما يتصل «صمصام

الحكمة » بالمعرفة ، فى هذه الأبيات ، ترتد المعرفة إلى تجارب الشاعر الحكيم ، حيث يسبر العقل أسرار الزمان ، ويكشف التأمل عبرة الكون ، فتنعكس الأسرار والعبرة على مرآة الشعر ، لتغدو الحكمة سلاحا يواجه نوائب الدهر ، ويفرى ليل الشكوك .

ويسطع «صمصام الحكمة » ، فى الأبيات ، على نحو يذكر بهاؤه بتلك «اللمعة الخيالية» التى ضاءت حكمتها ، فى شعر البارودى ، فكانت كوكبا «فخم الضياء منيراً» . ويقترن «صمصام الحكمة » ، فى هذا السياق ، بالحقيقة التى تسطع فى حياة الشاعر ، كالمصباح ، فتنقل النور منه إلى الآخرين حوله ، فيذكرنا «صمصام الحكمة » بما قاله شوق : «الحكمة مصباح يهديك حتى فى وضح النهار » . وعندما يتجاوب «الصمصام » مع «المصباح » يقترن الشعر بالمبدأ المستصفى ، فى بيتى الزهاوى :

الشعر مبدئى الذى استصفيته
والشعر دينى فى الحياة ومذهبى

والشعر مصباح أزيل بضوئه
ما فى ليالى محنتى من غيهب
[ص : ٥٦٤]

وينطوى تشبيه «المصباح» على دلالتين متداخلتين ، فى هذا السياق . تقترن أولاهما بنور المعرفة التى تضيئ للشاعر حياته ، وتضيئ للآخرين حياتهم ، فيكشف الشعر ـ كالمصباح ـ أسرار الزمان وعبرة الكون وطبيعة الإنسان ، على المستويين العام والخاص :

ولربّ قافية كمؤتلق السنا
يجلو الشكوك يقينها الممحوض
[الرصافى ٢ / ٣٠٧]

وتقترن الدلالة الثانية بآثار أخلاقية ، يتحول فيها نور المعرفة إلى منار ، يهدى خطى السائرين ، فيكشف الشعر ـ كالمصباح ـ معالم الطريق الذى يسلكه الفرد والجماعة :

فبنوره فى كل جنح نهتدى
وبهديه فى كل خطب نقتدى
[البارودى ١ / ١٨٢]

وقد ينسرب بعد علوى ، يقترن بوحى قدسى ، فى الدلالتين المتداخلتين لتشبيه المصباح ، فتأتلف «الحقيقة» و «الحكمة» ، بعد أن أمر الله بهما فكانتا على «صولجان» الشاعر ، ليغدو الشعر :

... هدى الله الكريم ووحيه
حملت به المصباح فى الناس هاديا
[الشوقيات ٣ / ١٨٢]

وقد يسيطر بعد إنسانى على دلالتى التشبيه ، فيظل «المصباح» قرين تأمل عقلى ، لشاعر يقول عن نفسه :

إنى أنا المصباح ، لست بضائع
حتى أكون فراشة المصباح
[الشوقيات ١ / ١٠٨]

أو يقول لغيره :

بكفيك مصباح من العلم ساطع
به لعقول الناشئين تنير
[الزهاوى : ١٦٨]

ولكن يكشف كلا القولين عن مكابدة الشعراء الحكماء ، فى تعرف الحقيقة ، خصوصا عندما تخايلهم هذه الحقيقة فتجعلهم :

يتوهجون ويطفأون كأنهم
سرج بمعترك الرياح الأربع
[الشوقيات ٢ / ٦١]

وقد يتجاور البعدان الدلاليان ، فى النهاية ، تجاور التأمل والوحى ، فى رثاء الزهاوى لأحمد شوقى :

قد كنت أول شاعر بثّ الهدى
للناس فيما جاء من ألواح

ياكوكبا قد كاد يمحو نوره
صدأ الدُجَى أحسن به من ماح

وقد انطفأت وما هنالك موجب
إلا نفاد الزيت فى المصباح
[ص ٦١٢]

ويظل تشبيه «المصباح » ـ فى تقلب دلالاته ـ قرين «الحقيقة» التى التفّت مع «الحكمة» على «صولجان» الشعر ، أو الشاعر ، لتتكرر مقترنة بالحق ، ملحة دالة ، فى أبيات مثل :

ـ إذا أنا قصّدتُ القصيد فليس لى
به غير تبيان الحقيقة مقصد
[الرصافى ١ / ٢١٢]

ـ وأنشدته يجلو الحقيقة بالنهى
ويكشف عن وجه الصواب قناعا
[الرصافى ١ / ٣٥٦]

ـ لذاك جعلت الحق نصب مقاصدى
وصيرّت سر الرأى فى أمره جهرا
[الرصافى ١ / ١٤٢]

ـ والشعر ليس بنافع إنشاده
حتى يكون عن الحقيقة معربا
[الرصافى ٢ / ١٣٩]

ـ تعودت إنشادى القريض المهذبا
ونزهت نفسى فيه أن أتكذبا

ومن أجل حب للحقيقة لم أكن
مع الزمن الغاوى إذا ما تقلّبا
[الرصافى ٢ / ٦٥٤]

- عفاء على الدنيا إذا المرء لم يعش
بها بطلا يحمى الحقيقة شدّه
[البارودى ١ / ١٩٣]

- أنا فى حياتى بالحقيقة مغرم
وأقولها جهرا على الأشهاد
[الزهاوى / ٥٢٥]

- وسأبقى على الحقيقة بحا
ثا وإن هاض من جناحى كلالى
[الزهاوى / ٥٨٨]

- الشعر حر يقول
الذى يرى الحق فيه
يقرّب الحق إن قا
له إلى سامعيه
وليس يجنح يوما
عن الطريق النزيه
[الزهاوى / ٣٤٠]

- إن الذى خلق الحقيقة علقما
لم يُخل من أهل الحقيقة جيلا
ولربما قتل الغرام رجالها
قُتِل الغَرام كم استباح قتيلا
أو كل من حامى عن الحق اقتنى
عند السواد ضغائنا وذحولا ؟ !
[الشوقيات ١ / ١٨١]

- لم تتر أمة إلى الحق إلا
بهدى الشعر أو خطى شيطانه
[الشوقيات ٢ / ٢٩١]

- بنى الأرض هل من سامع فأبثه
حديث بصير بالحقيقة عالم
[الرصافى ١ / ٣٩٨]

- صف الحقيقة للشبان ياقلمى
فكل ظنى أن الوقت قد حانا
. . . .
. . . .
كن بالحقيقة مجهارا وإن جرحت
وأعلن السر كل السر إعلانا
إذا وعى الناس ما تبديه من حكم
آبوا إليك زرافات ووحدانا
[الزهاوى : ٢٨٩]

وكما يتجاوب التكرار الملح للحقيقة والحق - فى مثل هذه الأبيات ، وغيرها - مع تشبيه الشاعر بالمصباح ، من حيث علاقته بالجماعة ، يؤكد التكرار البعد الأخلاق من حكمة الشاعر . ولكن تتحول الحكمة - فى بعدها الأخلاق - إلى «حُكْم» قاطع ، يغدو معه الشعر «صمصام حكمة» ، يفرض على البشر سبيل السلوك ، بفعل ما فيه من سطوة على النفوس . وعندئذ يتجاوب بيت حافظ إبراهيم :

ففى الشعر حثّ الطامحين إلى العلا
وفى الشعر زهد الناسك المتورّع
[١ / ١١٩]

مع بيت الزهاوى :

تتثقف الأخلاق راشدة به
وبغيره الأخلاق لا تتثقف
[ص ٥٨٣]

لينسج الرصافى صورة الشاعر الحكيم ، من عناصر أخلاقية لافتة ، على النحو التالى :

وما ينفعُ الشعرُ الذى أنا قائل
إذا لم أكن للقوم فى النفع ساعيا
ولست على شعرى أرومُ مثوبةً
ولكن نُصحَ القوم جُلُّ مراميا
وما الشعر إلا أن يكون نصيحةً
تنشّط كسلانا وتنهض ثاويا
وليس سَرِىُّ القوم من كان شاعرا
ولكن سرىُّ القوم من كان هاديا
فعلّمهم كيف التقدمُ فى العُلى
ومن أىِّ طُرْق يبتغون المعاليا
وأبلى جديد الغىِّ منهم برشده
وجدَّد رشداً عندهم كان باليا
وسافر عنهم رائدا خصب نفعهم
يشقّ الطوامى أو يجوب المواميا
وإن أفسدتهم خطةٌ قام مصلحا
وإن لدغتهم فتنةٌ قام راقيا
[١ / ٣٥٢ - ٣٥٣]

ويؤكد هذا التجاوب ، بين الشعراء الثلاثة ، البعد الخلقى للحق والحقيقة ، فى رسالة الشاعر ، فيؤكد - من ثم - ما سبق أن صاغه البارودى ، نثرا ، فى مقدمة ديوانه ، عندما قال «ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس ، وتدريب الأفهام ، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق ، لكان قد بلغ الغاية التى ليس وراءها لذى رغبة مسرح» [١ / ٥٦] .

٣ - ٢

وإذا رددنا البعد الأخلاق للحكمة على بعدها المعرف ، وفهمنا البعدين فى سياق تتجاوب فيه حكمة الشاعر مع حكمة الأنبياء ،

تجلّت القيمة المطلقة للشعر، من حيث علاقته بالإنسان والزمان، وتحوّل «حُكْم» الشعر الذى يصدر عن شاعر متعين فى زمان متعيّن إلى حُكم أزلى مطلق، يتجاوز الزمان والإنسان والمكان. ومن هذا المنظور تتحددأهمية قصيدة البارودى، تلك التى تبدو كأنها أول «بيان شعرى» لشعراء الإحياء:

للشِّعْر فى الدَّهر حُكْمٌ لا يغيّره
ما بالحوادث من نَقْضٍ وتغيير
يسمو بقوم، ويَهْوِى آخرون به
كالدهر يجرى بميسورٍ ومعسور
لـه أوابـدُ، لا تـنـفك سائرة
فى الأرض ما بين إدلاج وتهجير
مِنْ كُلِّ عَائِرَةٍ تَسْتَنُّ فى طَلَقٍ
يغتال بالْبُهْرِ أنفاس المحاضير
تجرى مع الشمس فى تيار كهربة
على إطار من الأضواء مسعور
تطارد البرق إنْ مرّتْ، وتتركه
فى جَوْشنٍ من حبيك المُزْن مَزْرُور
صحائفُ لم تزل تتلى بألسنة
للدهر فى كلِّ نادٍ منه معمور
يُزْهى به كُلُّ سامٍ فى أرومته
ويَتّقى البأس منها كلُّ مغمور
فكم بها رَسَخَتْ أركان مملكةٍ
وكم بها خَمَدَتْ أنفاسُ مغرور
والشعر ديوانُ أخلاق يلوح به
ما خطّه الفكرُ من بَحْثٍ وتنقير
كم شاد مجدا، وكم أودى بمنقبةٍ
رَفْعا وخفضا بمَرْجُوٍّ ومَحْذُور
أبقى زُهـيـرٌ بـه ماشاده هَرِمٌ
مِن الفخار حديثا جِدَّ مأثور
وفَلَّ جَرْول غَرْبَ الزبرقان به
فبـاء مـنه بصدع غير مجبور
أخزى جريرٌ بـــه حىَّ النُّمير، لما
عادوا بغير حديث منه مشهور
لولا أبو الطيب المأثور منطقُه
ما سار فى الدهر يوما ـذِكر كافور
[٢ / ١٤٩ ـ ١٥٣]

ومن السهل أن نلاحظ القيمة المطلقة التى تضفيها قصيدة البارودى ـ وقد أوردتها كاملة ـ على «حُكْم» الشعر، من حيث هو حكم ثابت، متعال، مطلق، يتأبى على النقض والتغيير. ولذلك يقترن الأثر الذى يحدثه الشعر فى الآخرين بقدرة الدهر على تغيير مصائر الكائنات. ولكن تتجاوز فاعلية حكم الشعر ـ فى القصيدة ـ حدود الزمان والمكان، لتهيمن على حياة الإنسان. وتنطوى هذه الفاعلية على قوة كونية، تجرى مع الشمس، أو تطارد البرق، فتغدو قوة مطلقة، تسيطر على الدهر نفسه، لينطق آثارها، كأنه وسيط من وسائطها؛ فينتقل حكم الشعر من الدهر إلى الإنسان، ليصبح مبعثا على الزهو، أو حاجزا على الخوف، ومصدرا لعمران الأرض بالخير، أو مصدرا لإخماد أنفاس الشر.

وتدخل قصائد الشعر وصحائفه فى ثنائية متعارضة دالة؛ طرفاها: «الحكم» المطلق للشعر وزمانه الدهرىّ الأزلى من ناحية، والنسبية المطلقة للإنسان وزمانه المتعين المحدود من ناحية أخرى؛ وذلك ليقترن الطرف الأول بالثبات، ويقترن الطرف الثانى بالتغيّر.

وتقترن قصائد الشعر ـ فى هذه الثنائية ـ بحركة العناصر الفاعلة فى الطبيعة، مثل الشمس والبرق والسحاب الممطر، بكل ما يتصل بها من مدلولات الخصب، وذلك لتغدو «القصيدة» نفسها، فى سياق مقارب:

كالبرق فى عَجَلٍ، والرعد فى زَجَلٍ
والغيث فى هَلَلٍ، والسّيل فى هَمَلٍ
[٣ / ٣٢]

وتنطوى صورة الشاعر الحكيم، المضمنة فى الأبيات، على بعد كونى، يقارب بينها وبين تخوم الأسطورة؛ فيتجاوب البعدان المعرفى والأخلاقى لحكمة الشاعر مع عناصر إخصاب كونى، ترتبط بالخلق والتجدد، على نحو يتجاوب معه حُكْم الشعر وعناصر الإخصاب فى القصيدة، ليتشكل من كليهما نموذج الشاعر الحكيم، فى هذه الصورة اللافتة، من قصيدة أخرى للبارودى:

له البَلْجةُ الغرّاء يسرى شعاعُها
إذا غام أفقُ الفهم، والتبس الأمرُ
تزاحم أفواهُ الكلام بصدره
فلو غَضَّ من صوت لكان لها هدر
لـه قَـلَـم لولا غزارة فكره
لجفت لديه السحب، أو نفد البحر
إذا اختـمـرت بالليل لِمّةُ رأسه
تـفـجّر من أطراف لمتها الفجر
[٢ / ٦٨]

وليس من المهم أن نتوقف ـ تفصيلا ـ عند المدلول الأسطورى لهذه الصورة، بل الأهم أن نلتفت إلى دلالتها المعرفية والأخلاقية على السواء؛ تلك الدلالة التى تتواشج فيها عناصر الضوء، تواشج البلجة الغراء والشعاع والفجر، لتقابل هذه العناصر المضيئة الظلمة المقترنة بغيم الفهم والتباس الأمر وليل الجهل؛ فتقترن الحكمة بنور المعرفة ومنارة الأخلاق على السواء، ويتصل كلاهما ـ المعرفة والأخلاق ـ بقدرة أسطورية يتميز بها الشاعر الحكيم عن الآخرين، أعنى التميز الذى يصل حركة الشاعر، وحركة القصيدة بالمثل، بالحركة الفاعلة لعناصر الإخصاب فى الطبيعة؛ والتميز الذى يصل بقية البشر، ممن يتلقون القصيدة، بحركة منفعلة، لعناصر تتحول إلى مفعولات للحركة الفاعلة.

وطبيعى أن تقترن حكمة الشاعر – فى هذا السياق – بكوكب «فخم الضياء منير»، أو «منار السارى». ولكن ترفعنا حركة السياق نفسها، من «المنار» الأرضى إلى «الكوكب» السماوى؛ فتقترن القصيدة بالبرق، والرعد، والغيث، والسيل. وعندئذ يتحول نموذج الشاعر الحكيم نفسه، وينتقل من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى، فيقترب من نموذج «الخضر»، ناقل المعرفة وحامل الخصب، صاحب موسى النبى، ذلك الذى تخضرّ الأرض تحته أينما حلّ؛ ليقول البارودى عن نفسه، فى قصيدة أخرى:

بلغت مدى خمسين، وازددت سبعة
جعلتُ بها أمشى على قدم الخضر
[٢ / ١٦]

وعندما يهبط طرفا الثنائية الدالة، فى قصيدة البارودى، من حركة العناصر والأفلاك، فى السماء، إلى حركة الإنسان فى الأرض، ليتعارض الإنسان مع الإنسان، تنجلى الثنائية عن تعارض مغاير؛ طرفاه: حكمة الشاعر، وغرور السلطان. وإذا تجاوبت «أركان مملكة» مع «كل سام أرومته»، فى هذا المستوى من التعارض، يتجاوب «الشعر» مع «كل مغمور يتقى البأس» من «أنفاس مغرور»، ولكنه التجاوب الذى يجعل الشاعر طرفا يتضاد مع غرور السلطان؛ على نحو يذكّر – مثلا – بالتضاد بين «الحكيم بيدبا» و«الملك دبشليم»، فى «كليلة ودمنة»، أو بالتضاد الذى ينطوى عليه بيت الرصافى:

إن المتوّج فوق عرش ذكائه
يعلو المتوّج فوق عرش سريره
[٢ / ١١٩]

ويغدو الشاعر الحكيم، فى هذا التعارض الأخير، أقوى من الممالك، أو المغرورين من طغاتها؛ فيرسّخ «حُكْمه» أركان ممالك العدل، وتدمّر «حكمته» أركان ممالك الشر، فتخمد أنفاس كل حاكم مغرور.

ويتحدد البعد الأخلاقى لحكم الشاعر، فى علاقة الإنسان بالإنسان، ليصبح الشعر «ديوان أخلاق»، يصوغه الفكر، بعد بحث وتنقير؛ ليتعارض الشاعر مع الآخرين، تعارض المشرِّع والمشرَّع لهم، أو تعارض العقل والهوى، وأخيرا تعارض العارف وطالبى المعرفة. وعندما يرفع التعارض الشاعر بالقياس إلى الآخرين، يكتسب ما يعكسه فكر الشاعر – فى «ديوان الأخلاق» – طابعا مطلقا، يقترن بالحكم الدهرى للشعر، وزمانه الأزلى، فى مقابل تغير الإنسان وفناء عالمه.

وعندئذ يذهب الدهر بالأصل الإنسانى المتعين الذى عكسته مرآة الشعر – أو «ديوان الأخلاق» – ويُبقى الشعر على الصورة المنعكسة لهذا الأصل. وكما يصيب التغيرُ الأصلَ بعوارض الذبول وعوامل الفناء، تبقى الصورة على حالها، فى الشعر، تتأبى على التغير، وتقاوم الفناء. هكذا أبقى حُكْم شعر زهير (حكيم القبيلة) على هَرِم ابن سنان (سيد القبيلة) الذى ذهب به الدهر، وحفظ حكم الشعر انكسار الزبرقان (الثرى) أمام الحطيئة (الفقير)، مثلما أبقى حكم الشعر على خزى بنى نمير (القبيلة) فى مواجهة جرير (الفرد)، وضآلة كافور (السلطان) بالقياس إلى المتنبى (الشاعر)؛ فلا يثبت – فى النهاية – سوى حُكْم الشعر، ذلك الذى لا يغيّره ما بالحوادث من نقض وتغيير.

وتتكرر هذه الدلالة، فى شعر البارودى، ولكن ينسرب خلود الشعر، وثبات حكمه المطلق، ليعدى الشاعر؛ فيتحول الشاعر – بدوره – إلى كائن تخلّده كلماته، مثلما تخلّد قصائده صور كل ما تعكسه. ولا غرابة لو انعكس التشبيه؛ فيقيس البارودى خلود الأهرام – فى الدهر – إلى «خلود الدرارى والأوابد» من شعره، [٢ / ٦١] فالمهم أن يتكرر هذا العنصر الدال:

... قولى باقٍ على الأحقاب
[١ / ١٠٥]

– سيبق به ذكرى على الدهر خالدا
وذكر الفتى بعد الممات خلوده
[١ / ٢٣٨]

– سيذكرنى بالشعر من لم يلاقنى
وذكر الفتى بعد الممات من العمر
[٢ / ١٧]

– وما مات من أبقى على الدهر فاضلا
يؤلف أشتات المعالى ويجمع
[٢ / ٢٤٧]

– وما مات من أبقاك تهتف باسمه
وتذكر عنه صالحات المناقب
[١ / ١٣٥]

– إذا قلت بيتاً سار فى الدهر ذكره
مسير الحيا ما بين غرب ومشرق
[٢ / ٣٤٩]

– ولى من الشعر آيات مفصلة
تلوح فى وجنة الأيام كالخال
[٣ / ١١٤]

– تبلى العظام، ويبقى ذكره أبدا
فى كل عصر له سجع وترنام
[٣ / ٤٨١]

لنقل – مع البارودى – إن «خلود» الشعر قرين قدرة الشاعر على أن يضم «شتات الكون فى بعض أحرف» [٢ / ٢٨٠]. ولكن هذه القدرة قرينة حكمة يقرّ لها بالمعجزات الأنس والجان [٣ / ٣٣]؛ ذلك لأنها قادرة على أن تبث الحياة فى الأشياء والكائنات، أو تشيع الدمار فى أعتى الأشياء؛ فهى – من ناحية – «تفيئ على الدنيا» بكل ما يعمرها ويكملها [٢ / ١٧]، ولو

تليت - من ناحية أخرى - على جبل «لانهار فى الدوّ ريده» [١ / ٢٣١].

إن الشعر الحكمة قوة خير مطلقة ، فى هذا السياق، تبتعث الخصب وتنفى الجدب ، وتقترن بما يشيع الحياة أو يهيج النماء ، وإذا كانت القصائد - عند البارودى - تتحرك على الأرض ما بين الإدلاج والتهجير ، أو الليل والنهار ، لتعمر كل ناد وتشيد كل مجد ، وتتحرك ما بين النور والظلمة ، فى السماء ، فتجرى مع الشمس لتنشر على الأرض إطاراً متقداً من الأضواء ، وتطارد البرق لتسكنه السحاب المثقل بالمطر ، تغدو هذه القصائد نفسها ، عند شوقى ، قرينة خصب الأرض وفتوة الزمان ، على نحو لا يتعارض فيه خصب الشعر مع جدب الأرض فحسب ، بل يتجاوز الشعر قدرة الربيع المقترنة بتجدد الكائنات :

أين نور الربيع من زهر الشعـ
ـر إذا ما استوى على أفنانه
سرمد الحسن والبشاشة مهما
تلتمسه تجده فى إبانه
حسن فى أوانه كل شئ
وجمال القريض بعد أوانه
مَلَكٌ ظِلّهُ على ربوة الخلـ
ـد ، وكرسيّهُ على خلجانه
أمر اللهُ بالحقيقة والحكمة
فالتفّتا على صولجانه
[الشوقيات ٢ / ١٩١]

ويعود «الشعر» ليقترن بالثبات ، فى هذه الثنائية الجديدة، فى مقابل الربيع الذى يقترن بالتغير . ويبدو «ربيع الشعر» سرمدياً ، يتجاوز تقلب الزمان وتبدل المكان ، أما «ربيع الطبيعة» فيظل عارضاً ، عابراً ، لا يدوم ، إذ يدركه ما يدرك الحوادث من نقص وتغيير ، فلا يخلد - فى الكون - سوى ذلك المَلَك (الشعر) الذى تلتف «الحقيقة» و «الحكمة» على صولجانه . ولا غرابة فى ذلك فللشعر رتبة «لا يجهلها إلا من جفا طبعه ، ونبا عن قبول الحكمة سمعه» ، فيما يقول البارودى [١ / ٥٨] .

٣ - ٣

إن ارتباط الشعر بالحكمة - على هذا النحو - ينطوى على أبعاد دالة ، لأن هذا الارتباط لا يعيد للشاعر أهميته فحسب ، بل يقرن هذه الأهمية بمجموعة من الأدوار التى يؤديها الشاعر فى حياة الجماعة . وكما يؤكد هذا الارتباط الأهمية المعرفية للشعر ، من حيث هو وسيلة أساسية فى تعرف الحقيقة ، يؤكد هذا الارتباط أهمية أخلاقية ، يغدو معها الشعر مصدراً للقيم وموجهاً لها . وعندما تتجاوب الأهمية المعرفية مع الأهمية الأخلاقية يغدو الشعر كشفاً وتأملاً ، وتشريعاً وتعليماً على السواء .

ويرتبط الشعر بالكشف ، من حيث هو فعل تخيلى ، تتآلف فيه الفطنة مع البصيرة ، ويتآزر فيه العقل مع الخيال ، ويتجاوب فيه الشعور مع الوحى ، ليغدو الشعر لونا من تعرف الحقيقة ، بمعنى أقرب إلى معناها الدينى . قد تهبط هذه الحقيقة على الشاعر كما يهبط الوحى ، أو تتجلى كما تتجلى اللوامع التى تفيض على المخيلة ، لكنها تقترن بلحظات كشف ، ينجلى فيها الغيب ، فتضيىء الماضى والمستقبل :

وللشعر عين لو نظرت بنورها
إلى الغيب لاستشففت ما فى بطونه
وأذن لو استصغيتها نحو كاتم
سمعت بها منه حديث قرونه
[الرصافى ١ / ٥٤٧]

هذه العين التى ينظر الشاعر بنورها إلى الغيب ، وهذه الأذن التى يسمع بها الشاعر حديث القرون ، هى المخيلة التى تضع الشاعر فى حضرة الحقيقة ، ليسمع صوتها ويرى أقطارها ، فتصبح له نبوة بالأشياء . وقد حدثنا محبو الحكمة من فلاسفة الإسلام عن إشراقات المخيلة ، إذا صادفت نفساً شفافة ، وكيف يمكن للإنسان الحكيم أن يجول بهذه القوة ، فى ساعة واحدة من الزمان ، فى المشرق والمغرب ، والبر والبحر ، والسهل والجبل ، وفضاء الأفلاك وسعة السماوات ، «ويتخيّل من الزمان الماضى وبدء كون العالم ، ويتخيل فناء العالم»[٤١] .

وقد وصل الفارابى بين النبوة والمخيلة ليبرر حكمة النبى التى تهبط من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى ، ويميزها عن حكمة الفيلسوف التى تصعد من الملأ الأدنى إلى الملأ الأعلى ، وذلك على أساس أن الإنسان - الذى تبلغ قوة المخيلة ، عنده ، نهاية الكمال - «يقبل فى يقظته عن العقل الفعّال الجزئيات الحاضرة والمستقبلة ... ويراها ، فيكون له بما قبله نبوة بالأشياء الإلهية»[٤٢] .

والشاعر الإحيائى ، فيما يرى نفسه ، فى بعض سياقات قصائده ، أشبه - بمعنى من المعانى - بهذا النبى الذى يتحدث عنه الفارابى . إنه حكيم صاحب بصيرة ، ترفعه المخيلة - كالبراق - إلى العلا ، فيرى ما لا عين رأت ، ويسمع ما لا أذن سمعت، أو تنعكس الحقيقة على مخيلته ، فى أحوال صفائها ، كما ينعكس النور على المرآة الصقيلة ، فينكشف الغطاء عن سمعه وبصره ، ليبدو الشاعر كائناً :

- بعيد مجال الفكر لو خال خيلة
أراك بظهر الغيب ما الدهر فاعل
[البارودى ٣ / ٧١]

- له تحت أستار الغيوب ، وفوقها
عيون ترى الأشياء ، لا وهم واهم
[البارودى ٣ / ٣٠٠]

إن مخيلة هذا الشاعر :

لها من وراء الغيب أذن سميعة
وعين ترى ما لا يراه بصير
[البارودى ٢ / ٣١]

ذلك لأنها مخيلة تعمل فى خدمة الحكمة التى توحّد بين وجود الشاعر وظهور الحقيقة ، فيبدو الشاعر نفسه بمثابة مجلى من مجاليها :

أنت الحقيقة إن تحجّب شخصها
فلها على مرّ الزمان ظهور
[الشوقيات ٣ / ٧١]

ولا يوصف هذا الشاعر بوصف أقل مما وصف به شوق فيكتور هوجو :

كُشِفَ الغطاء له ، فكلُّ عبارة
فى طيها للقارئين ضمير
[٣ / ٧١]

أو يخاطب بأقل مما خاطب به حافظ إبراهيم شكسبير :

نظرت بعين الغيب فى كل أمة
وفى كل عصر ثم أنشأت تحكم
فلم تخطئ المرمى ولا غرو إن دنت
لك الغاية القصوى فإنك ملهم
[١ / ٦٦ - ٦٧]

وعندما يغدو الشاعر «ملهماً» ويغدو الشعر «هدى الله الكريم وحيه» تتجاوب دلالة ما قاله شوق

وسماء وحى الشعر من متدفق
سلس على نول السماء محوك
[٢ / ٨٣]

مع دلالة أبيات الزهاوى :

- أرى الشعر بعد الوحى أكرم هابطا
من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى
[ص : ٢٧٠]

- وهو إلى الوحى يمتـ
ـتُ من قديم بالنسب
[ص : ٥٥٨]

- ويكشف الحق إن الحقْ
ـقُ عن العين احتجب
[ص : ٥٥٧]

- ما نظمت القريض إلا بإلها
م جديد من السماء لنفسى
[ص : ٤٣٦]

ليتجاوز الشاعر مرتبة البشر العاديين ، فى هذه الدلالة ؛ فيبدو «أسمى من البشر» [الزهاوى / ٥٤٥] ، لما يهبط عليه من وحى ، وما ينجلى له من كشف ، وما ينطوى عليه من إلهام .

وعندما يقترن الشعر بالحقيقة الهابطة من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى ، فى هذا البعد الدلالى ، يتحد الشعر والشاعر بصورة «الطائر» ، ذلك الرمز المعرفى الذى يحمل الحقيقة هابطا بها من الأعلى إلى الأدنى ، ومن المقدس إلى الدنيوى ، أو يصعد ساعيا وراءها ، ليصل بين البشر والأنبياء ، وبين الأنبياء والآلهة ، فيحمل البشرى والعلامة ، فى صعوده وهبوطه ، مثلما فعل «الهدهد» مع «سليمان» ، و «الحمامة» مع «نوح» ، و «البراق» مع «النبى» فى «الإسراء» (ولتتذكر «الهدهد» والنسر المعمر - «لبد» - الروح الأكبر فى «شيطان بنتاءور» ، إذ يصعد الأول مع الثانى ليأخذ «الحكمة الغرّاء») .

والشعر - فى هذا السياق - قرين الفن الذى يسمو بالأرواح «إلى عالم اللطف وأقطار الصفاء» ، لكنه يعود بهذه الأرواح إلى الأرض ، كما يعود «طير الله» :

هو طير الله فى ربوته
يبعث الماء إليه والغذاء
روّح الله على الدنيا به
فهى مثل الدار ، والفن الفناء
تكتسى منه ومن آذاره
نفحة الطيب وإشراق البهاء
يرسل الله به الرسل على
فترات من ظهور وخفاء
كلما أدى رسول ومضى
جاء من يوفى الرسالات الأداء
[الشوقيات ٣ / ١٥ - ١٦]

وعندما يتحد الشاعر بالشعر - «طير الله» - يتحول الشاعر نفسه فيصبح «طيراً» ، يأخذ الشعر :

.... باليد من عل
كما طائر من حالق يتقضض
[الزهاوى / ٢٢٦]

أو يتحول الشعر إلى سماء [الزهاوى / ٦٣٤] يحلّق فيها فكر الشاعر [الزهاوى / ٣٤٥] ، فيعلو فيها «كتحليق نسر» [الزهاوى / ٢٥٧] ، أو يهبط هبوط الهدهد ، أو البلبل :

يحمل الفن نميراً صافيا
غَدِقَ النبع إلى جيل ظماء
[الشوقيات ٣ / ١٥]

ويظل هذا الشاعر - «الطائر» - منطوياً على حكمة النبوءة ، فى حالى صعوده وهبوطه ؛ ذلك لأنه يصعد - فى الحال الأول - من تأمل الملأ الأدنى ، كأنه «روح تناهت خفةً» ، وتسرى به المخيلة ، كالبراق ، خارج حدود الزمان القريب ؛ فهو الشاعر الذى :

تخذ الخيال له براقاً فاعتلى
فوق السها يستنّ فى طيرانه
ماكان يأمن عثرةً لو لم يكن
روح الحقيقة ممسكاً بعنانه

فأتى بما لم يأته متقدم
أو تطمع الأذهان فى إتيانه
[حافظ ١ / ٩٣]

وتقرّب دوال مثل «روح الحقيقة» و«البراق» بين طيران الشاعر وإسراء الأنبياء، خصوصاً عندما تلح الدلالة على شعر حافظ، ويقترن التحليق بلون من الإعجاز، تصوغه أبيات من قبيل:

أطلّ عليهم من سماء خياله
وحلّق حيث الوهم لا يتجشّم
وجاء بما فوق الطبيعة وقعه
فأكبر قوم ما أتاه وعظموا
وقالوا تحدانا بما يعجز النهى
فلسنا إذن آثاره نترسم
ولم يتحدّ الناس لكنه امرؤ
بما كان فى مقدوره يتكلم
لقد جهلوه حقبة ثم ردهم
إليه الهدى فاستغفروا وترحموا
[١ / ٦٨ - ٦٩]

وكما تشير الأبيات الأخيرة إلى المفارقة التى تنطوى عليها علاقة الشاعر بالآخرين، تذكرّ المفارقة بتوحد الأنبياء، وغربتهم فى قومهم غربة «صالح فى ثمود». فكأنهم الشاعر الذى قيل عنه:

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه
إن لم يكن قد جاء بعد أوانه
[حافظ ١ / ٩٣]

ولكن المعرفة التى ينطوى عليها الشاعر - «طير الله» - سرعان ما تتجاوزه، لتصل بينه وبين غيره. فتنفى الاغتراب والتوحد، وتنتقل منه إلى من حوله. كما ينتقل النور من الشمس، أو الكوكب، أو النجم، أو المنار، أو المصباح. ويغدو وجود الشاعر نفسه قرين ضوء ساطع، يقرنه بالحقيقة الجلية والحكمة الواضحة، كأنه النور الذى ينبثق مع مولد الأنبياء[٤٣].

ويتحرك الشاعر على الأرض. يطوف على الناس «بالحنان وبالرضى»، مشفقاً على حساده، مستغفراً لعداته. يحتوى عالمهم بقلب:

.... جوانبه
كأنهن لوادى الحقّ أرجاء

أو يشير إليهم بيد «لها إلى الغيب بالأقلام إيماء»:

فى كل أنملة منها إذا انبجست
برقٌ ورعد وأرواح وأنواء

أو يخاطبهم بصوت:

...... تميد الراسيات له
كما تمايد يوم النار سيناء
[الشوقيات ٢ / ٨]

أو بصوت:

فيه من نغمة المزامير معنى
وعليه قداسة الترتيل
[الشوقيات / ١٣٨]

وتقترن نبوة هذا الشاعر بالحقيقة اقترانها بالحب، ليتجاوب البعد المعرفى مع البعد الأخلاقى، تجاوب قول الزهاوى عن المتنبى:

إن يكن أحمد تنبأ فى القو
م فما إن عليه من تثريب
فلقد كان الشعر يوحى إليه
سورا للإصلاح والتهذيب
[ص: ٧٠٦]

مع قول حافظ عن شكسبير:

أتاهم بشعر عبقرى كأنه
سطور من الإنجيل تتلى وتكرم
[١ / ٦٨]

مع قول شوقى لخليفة المسلمين:

والشعر إنجيل إذا استعملته
فى نشر مكرمة وستر عوار
[٢ / ٣٩]

وتتخلّق دلالة جديدة من هذا التجاوب، تقترن بالبعث والتجدد، وإحياء الشعور الحىّ فى النفوس، فتتوافق الدلالة فى بيت حافظ عن شوقى:

وفى الشعر إحياء النفوس وريّها
وأنت لرىّ النفس أعذب منبع
[١ / ١١٩]

مع بيت شوقى عن النبى محمد، (صلعم):

بكل قول كريم أنت قائله
تحيى النفوس وتحيى ميت الهمم
[١ / ١٩٧]

ليضفى هذا التوافق معنى على الدلالة المضمنة فى بيت شوقى:

أبا الزهراء قد جاوزت قدرى
بمدحك، بيد أن لى انتسابا
[١ / ٧١]

وإذا كان لكل نبى آية ومعجزة، فالشعر معجزة الشاعر وآيته. إن قصائده «آيات حكمة» [البارودى ٣ / ٥٨] و«آيات مفصلة» [البارودى ٣ / ١١٤] تماثل «آيات موسى التسع» فى الإكبار [حافظ ١ / ١٤١] وتماثل «آية يوشع» [البارودى ٢ / ٥٥٥] فى الإعجاز، فهى:

شعر من النسق الأعلى يؤيّده
من جانب الله إلهام وإيحاء

من كل بيت كآى الله تسكنه
حقيقة من خيال الشعر غرّاء
وكل معنى كعيسى فى محاسنه
جاءت به من بنات الشعر عذراء
[الشوقيات ٢ / ٧]

هذه القصائد الآيات هى معجزة الشاعر التى شبّهته «كما شبيت هود ذؤابة أحمد» [حافظ ١ / ١١٢]، ولكنها معجزة الشعر القصيدة التى صاغها :

.... فكرٌ أقرّ له
بالمعجزات قبيل الإنس والجبل
[البارودى ٣ / ٣٢]

والقصيدة التى يقال عنها :

ألا إنها تلك التى لو تنزلت
على جبل أهوت به فهو خاشع
[البارودى ٢ / ٢٢٣]

ولعلى فى حاجة إلى أن ألفت الانتباه إلى التجاوب بين وصف معجزة «سور القرآن» ووصف معجزة «القصائد الآيات»، فى الأبيات السابقة. ولا يقتصر هذا التجاوب على «القصيدة» التى شيبت شوقى - فى أبيات حافظ - «كما شيبت [سورة] هود ذؤابة أحمد [النبى]»، بل يتجاوزه لتذكّر معجزة القصيدة بمعجزة القرآن. فيذكّر التجاوب الدلالى بآيات قرآنية، من مثل : «قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيراً» [الإسراء / ٨٨]. أو «لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله» [الحشر / ٢١] ولا غرابة - مع هذا التجاوب - أن يقرن الزهاوى الشعر بالوحى، أو يصل قوافى الشعر بالإعجاز الدينى [زهاوى / ٧٠٤]. و

رب شعر له الملائك تعنو
وهى لـلـه سُـجَّـدٌ وركوع
[زهاوى / ٥٩٥]

أو يقرن حافظ إبراهيم أبيات البارودى بآيات التنزيل :

وجئت بآيات من الشعر فُصِّلت
إذا ماتلوها ألقى الناس سجدا
[حافظ ١ / ٨٦]

لتذكرنا دوال البيت بالكتاب الكريم الذى أحكمت آياته، «ثم فُصِّلت من لدن حكيم خبير» [هود / ١]. ويظل أثر الشعر مقترنا بهذه القداسة التى يستمع بها الوطن إلى شعر أحمد شوق، عند حافظ إبراهيم، وكأنّ هذا الوطن :

يصغى لأحمد إن شدا مترنما
إصغاء أمة أحمد لأذانه
[حافظ ١ / ٩١]

إن معجزة الشعر القصيدة معجزة دينية، فى هذا السياق، تقترن بمعجزة الأنبياء وكتبهم، وتتجاوز قدرة الإنس والجن، لتبقى خالدة على الدهر :

تفنى النفوس وتبقى وهى ناضرة
على الدهور بقاء السبعة الطول
[بارودى ٣ / ٣٥]

والبيت الأخير للبارودى، لكن الدال المراوغ فى نهايته ينطوى على مدلول مزدوج، يجمع - فى إشارته - ما بين المعلقات السبع والسور السبع الطوال من القرآن الكريم[٤٥]، فهو دال يتجاوب مع غيره من الدوال، ليصل حكمة الشعر بالكشف. ويصل حكمة الشاعر بحكمة الأنبياء، ويرد نبوة الشاعر ومعجزة القصيدة إلى تصور إسلامى متأصل، لاسبيل إلى تجاهله.

٤ - ٢

ولكن ماذا يحدث عندما لا يسرى الشاعر الحكيم مع الوحى الذى تقوده «روح الحقيقة» بل يتوقف إزاء الطبيعة، يبحث عن الحقيقة فى الأرض، بعد أن حلّق وراءها فى السها؟ إن الشاعر الحكيم، عندئذ، يتحول إلى بشر يخاطب بشرا، ولا يتحد بحركة العناصر الفاعلة فى الطبيعة بل ينفصل عنها، يرقبها ويتأملها، بوصفها رموزا منفصلة عنه، لكنها مؤثرة فيه، ومرتبطة بنظام هو جزء منه، فيبحث فيها عن المعنى والمغزى، من حيث هى :

رموزٌ لو استطلعت مكنونَ سرِّها
لأبصرْتَ مجموع الخلائق فى سطر
[بارودى ٢ / ٥٤]

ويروح الشاعر ويغدو كل يوم إلى هذه الرموز، فيما يقول البارودى، ليجتنى «أزاهير علم» ويفتح «أقفال رموز». لكنه يدرك أننا :

إذا ما فتحنا قُفْلَ رَمْزٍ بدت لنا
مَعَاريضُ لم تُفْتَحْ بزيج ولا جَبْر
[بارودى ٢ / ٥٧]

وعندما يتحول نموذج الشاعر الحكيم، فى هذا السياق، ليفارق مجلى «الشاعر النبى» إلى مجلى «الشاعر المتأمِّل»، تشحب صورة «الملهم» التى تناوشها الرؤيا الدينية وتحل محلها صورة «المفكر» التى تتسرب فى دلالاتها الحكمة النظرية لرؤية دينية فى نهاية المطاف. ولا يقارب البارودى، عندئذ، بين خطوه وخطو «الخضر». بل يقول فى تواضع الإنسان :

هـذه حكمـة كـهـل خـابـر
فاقتنصها فهى نعم المقتنص
[بارودى ٢ / ٨٦]

ولكن فى اعتداد الحكيم :

فما الناس إلا كالذى أنا عالم . قديما ، وعلم المرء بالشىء نافع

ولست بعلاّم الغيوب ، وإنما أرى بلحاظ الرأى ما هو واقع

[بارودى ٢ / ٢١٦]

أما أحمد شوق فإنه يقول :

«الشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يقلّب إحدى عينيه فى الذر ويجيل أخرى فى الذرى ... ويقف على النبات وقفة الطل ، ويمر بالعراء مرور الوبل» .

قد تذكّر صورة الشاعر الذى يصف شوق تقلب عينيه بين الذر والذرى ، أو الثريا والثرى ، بصورة الشاعر التى صاغها ثيسيوس Theseus ، فى مسرحية شكسبير «حلم منتصف ليلة صيف» ، عندما قال : (٤٦)

إن عين الشاعر فى جنون رهيف

تجوب ما بين السماوات والأرض ، والأرض والسماوات

ولكن تقلّب عينى الشاعر ، عند شوق ، قرين التقلب العاقل ، لعينى حكيم ، تتأمل عظمة الكون ، لترى «بديع صنع البارى» ، وترصد «مصائر الأيام» ، لتنظم الحكمة التى تلفت الفطن ، و«الشعر للحكمة ـ مذكان ـ وطن» . ولذلك لا تقترن العين العاقلة للحكيم بذلك المس الذى يجمع بين «الشاعر» و«المجنون» و«العاشق» ، هذا المس الشكسبيرى الذى صاغه إبراهيم المازنى فى بيته : (٤٧)

ثلاثــة روضــهــم بــاكــر

الصب والمجنون والشــاعــر

بل تقترن العين العاقلة ، عند شوق ، بالحكمة الهادئة التى تجمع بين تأمل الشاعر وتفكّر الفيلسوف ، وتتصل بسعى كليهما لاكتشاف الحقيقة التى تكمن وراء الثريا والثرى ، والحقيقة التى تحكم نظام الذر والذرى ، والحقيقة التى يجدها المتأمل فى نفسه ومن حوله . ولقد كشف «بنتاءور» لصاحبه «الهدهد» الغطاء ، عن سبيل الوصول إلى هذه الحقيقة ، عندما حدثه عن العلم الذى ليس له وطن ، والحكمة التى ليس لها دار ؛ فقال له ـ فيا قال :

«عرفت صنوف العلم فلم أر كالفلسفة يأخذها المرء من نفسه ، ثم من حيث التفت فرأى ، وكلما قيل له فسمع . من حديث المتكلم ، إن صدقا وإن كذبا ؛ وصموت الناطق ، إن بكَامةٌ وإن بكما ؛ ونعيم المنعم وبؤس البئيس ، ومشية المستكبر وهذيان المهوس وعربدة السكران ؛ ومن النمل فى مشاغلها ، والنحل فى معاملها ، والذر فى مستثاره ، والبرق فى مستطاره ، والزهر فى إقباله وإدباره ، والفلك ليله ونهاره ، والبحر مضطربه وقراره ؛ ومن النفس إذا اعتلت وإذا صحّت ، وإذا طمعت وإذا قنعت ، وإذا رغبت وإذا تسلّت ، وإذا جشأت وإذا اطمأنت ، وإذا شكرت وإذا هجدت ؛ ومن الطباع إذا امتحنت ، والسرائر إذا بليت ، والأهواء إذا اختبرت . مدارس لا يفرغ اللبيب منها ، ودروس لا يصبر الحكيم عنها» [ص : ٨٨] .

هذه الفلسفة الحكمة التى يأخذها المرء من نفسه ، ومن حيث التفت فرأى ، هى التى تميز التقلب العاقل لعينى الشاعر الحكيم فى الطبيعة والإنسان ، وهى التى تميّز صورة الشاعر المتأمل عند شوق ، وتصل شعره بالبارودى ، فى الوقت الذى تميزه عنه . ولكن تتسع حدقتا عينى المتأمل عند شوق ، لتجوب العين ما بين السماوات والأرض ، لترقب علاقة الكائنات بمبدعها ، أو علاقة الكائنات بالكائنات . وبقدر ما تتأمل هذه العين الطبيعة ، من حيث علاقتها بمبدعها وبالإنسان ، تتأمل علاقة الإنسان بالإنسان ، وتصل الزمان بالمكان ، لترقب الإنسان فى حركته بين الماضى والحاضر والمستقبل ، منقّبة عن علة هذه الحركة التى ترجع بكل شئ إلى مبتدى أمره ومنتهاه . وعندما تسيطر هذه العين الحكيمة على الشعر ، وتوجّه مساره ، يغدو الشعر تأملا والشاعر متفلسفا ، يستخلص «العبرة» ، ويكشف عن «الحقيقة» ، ليشرع للآخرين طريقهم بما استخلص واكتشف .

ولن يقول شوق ، عندئذ ، ما قاله البارودى :

سل الفلك الدوّار إن كان ينطق وكيف يحير القول أخرس مطبق

نسائله عن شأنه وهو صامت ونخبر ما فى نفسه وهو مطبق

فلا سره يبدو ، ولا نحن نرعوى ولا شأوه يدنو ، ولا نحن نلحق

[٢ / ٣٥١]

بل يقول :

تلك الطبيعة قف بنا يا سارى حتى أريك بديع صنع البارى

الأرض حولك والسماء اهتزتا لــروائــع الآيــات والآثــار

من كل ناطقة الجلال ، كأنها أم الكتاب على لسان القارى

دلّت على ملك الملوك ، فلم تدع لأدلــة الــفــقــهــاء والأحــبــار

من شك فيه فنظرة فى صنعه تمحو أثيم الشك والإنــكــار

[٢ / ٣٦]

فيؤسس ـ بذلك ـ عنصراً دالا ، يتكرر فى بيتى حافظ :

إنما الشـــمـس ومـــا فى آيها من مــعــان لمحت لــلــعــارفين

حكمة بالغة قد مثلت
قدرة الله لقوم غافلين
[١ / ١٩٦]

مثلما يتكرر فى بيتى الزهاوى :

ماقى الطبيعة أرضها وسماؤها
غير الطبيعة ما يضرُّ وينفع
هى مظهر لِلّه جل جلاله
والله تطلبه العقول فترجع
[ص : ٤٩٨]

ويتكرر - أخيرا - فى بيت الرصافى .

مشاهد فى تلك الربى ومناظر
تجلّت على أطرافها قدرة البارى
[١ / ٢٦٣]

ويغدو الشعر «مرآة بها صور الطبيعة تظهر» ، فيما يقول الزهاوى [ص : ٢٧١] . ولكن تكشف المرآة عن المغزى الدينى للكون ، فكأنها «سفر قديم ذو فصول ، والكائنات السطور» . [الزهاوى : ٧٢١] ويرتبط تأمل الشاعر الحكيم ، فى هذا السياق ، بقراءة كتاب الطبيعة ، والتطلع فى مرآتها ، لتعرف ما فى سطور هذا الكتاب من الحكمة ، وما ينعكس على صقال هذه المرآة من المغزى . ولماذا لانقول مع الزهاوى :

إن هذا الوجود سر تفشى
فى سماء وسيعة الأرجاء
ولعل الحكيم يقرأ فيها
من مراد الحقيقة الخرساء
كلمات ، وقد تكون رموزا
كتبت فى صحيفة زرقاء
أعين الجاهلين مهما تساوت
لاتراها كأعين العلماء
[ص : ١٤٨] .

٤ - ٢

والحكمة التى تنطوى عليها سطور هذا الكتاب قرينة المغزى الذى ينعكس فى المرآة . إنها حكمة من طراز متميز ، تلفتنا إلى كون محكم ، تشير عناصره إلى صانع مطلق ، نسّق هذا الكون فى أبدع نظام ممكن . وتوازى الطبيعة الإنسان ، فى هذا الكون ، ولكن لتتصف الأولى بالثبات ، ويتصف الثانى بالتغير ؛ فعلاقة الطبيعة بالدهر علاقة الثابت بالثابت ، أما علاقة الإنسان به فهى علاقة الزائل بالدائم . وينطوى ثبات الطبيعة على مغزى دينى ، فى هذا التقابل ، هو «عبرة» تغدو معها الطبيعة مظهراً من مظاهر الخالق ؛ فهى - على عكس الإنسان :

ليست بحادثة ولكن صورة
قلمت كمبدعها فجلّ المبدع
[زهاوى : ٤٩٨]

هذه الطبيعة (القديمة) باقية ، فى مقابل الإنسان (الحادث) الذى يزول ، ولذلك يصمت الإنسان ، فى النهاية ، ويتكلم الحجر ، فيما يقول شوقى . [شوقيات ٢ / ٦٤]

وتبدو عناصر الطبيعة تمثيلات أزلية ، فى هذا التقابل ، يوازى ثباتها ثبات الدهر ، وتكشف دلالاتها عن ضآلة عالم الإنسان وسرعة فنائه وتغيّره . هكذا تحفظ «الشمس» - «أخت يوشع» عند أحمد شوقى - أحاديث القرون ؛ فهى «من يروى الأخبار طرّا» [شوقيات ١ / ٢٦٦] ، وتبقى رغم فناء الإنسان ومصارع الدول :

من النار ، لكن أطرافها
تدور بياقوتة لن تبيد
من النار ، لكن أنواعها
آلهية زيِّنَتْ للعبيد
هى الشمس ، كانت كما شاءها
مماتُ القديم ، حياة الجديد
[شوقيات ٢ / ٣١]

وتقترن «الشمس» بقسيمها «الهلال» ، فى هذا السياق ، ذلك الذى يتصف مثلها بالقدم والثبات :

أضاء لآدم هذا الهلال
فكيف تقول : الهلال الوليد ؟
نعدُّ عليه الزمان القريب
ويحصى علينا الزمان البعيد
على صفحتيه حديث القرى
وأيام عاد ودنيا ثمود
وطيبة آهلة بالملوك
وطيبة مقفرة بالصعيد
يزول ببعض سناه الصفا
ويفنى ببعض سناه الحديد
ومن عجب وهو جد الليالى
يبيد الليالى فيما يبيد
[شوقيات ٢ / ٢٩ - ٣٠]

ويصل هذا السياق بين «الشمس» و«الهلال» - فى قصائد شوقى - وبين «النيل» ، ذلك الذى لا ندرى من «أى عهد فى القرى يتدفق» ، وذلك الذى أخلق «راووق الدهور» ولم تزل به «حمأة ، كالمسك لاتترَوق» . [شوقيات ٢ / ٦٥ - ٦٦]

إن العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة - «الشمس» ،

و «الهلال» ، و «النيل» ، كأمثلة – هى العلاقة بين عناصر الطبيعة الثابتة الأزلية ، من حيث هى «صورة قدمت كمبدعها» ، فى مقابل الإنسان الحادث ، الذى لايعرف سوى «الزمان القريب» . ولذلك تبدو حياة الإنسان ، فى تأمل شوقى ، قرينة حلم سريع الزوال ، خاطف كالبرق ، عابر كالطيف ، واه كحبل الوريد ، قصير كالدقائق والثوانى .(٤٨)

ويصل هذا البعد الدلالى بين شعر شوقى وشعر سلفه البارودى ومعاصره الزهاوى (٤٩) ، ليتأكد قصر الحياة الإنسانية ، فى مقابل الامتداد اللانهائى للطبيعة . ويبدو الزمان الإنسانى زماناً قريبا ، متغيرا ، سريع الخطى ، فى مقابل زمان الطبيعة ، البعيد ، والثابت الباقى . وإذا كانت حياة الإنسان ، فى هذا التقابل ، «سنة من كرى وطيف أمان» ، فيما يقول شعر شوقى [شوقيات ٢ / ٤٩] ، فإن هذه السنة سرعان ماتنتهى ، لتخلفها الحقيقة التى يتبدد على وقعها الطيف ، وتذوب تحت شمس صحوها أضغاث الحلم القصير ؛ فلا يبقى ثابتا سوى عناصر الطبيعة التى تعلو الإنسان ، بانتظامها الأزلى ، وإطارها الدائم ، ومغزاها الذى يدل على بديع صنع البارى ، فى الكون المحكم الذى نعيش فيه .

وتتحرك عناصر الطبيعة حركة مطردة ، فى زمان هذا الكون المحكم ، تخضع لنواميس ثابتة ، وتعكس قوانين دائمة . وأهم ما يلفت الانتباه ، فى هذه الحركة ، دورتها المنتظمة التى تتكرر معها الحركة ، متعاقبة تعاقب الليل والنهار ، متتابعة تتابع الغروب والشروق ، متوالية توالى الخريف والربيع . ولا يبدو جديدا ، مع هذه الحركة ، سوى تجلياتها المتغيرة ، التى تتقلب من حال إلى حال ، تقلّب النجم ما بين الظهور والغياب ، أو تقلّب الزرع ما بين النماء والذبول . ولكن تعود التجليات المتغيرة إلى علّية الحركة نفسها ؛ فتتعاقب العناصر والظواهر ، على نحو يؤكد أن :

الكون شئ ثابت
والحادثات به تطوف
[زهاوى ، ص : ٣٨]

ويفرض هذا الثبات الكونى صورته على العناصر والظواهر ؛ فيتجلى تكراراً منتظماً ، فى دورة الفلك ، وحركة النجم ، وتتابع الليل والنهار . وظهور الشمس المقترن بالنماء ، وغروبها المقترن بالذبول ؛ فنقرأ فى شعر البارودى :

– فلك يدور . وأنجم لاتأتلى
تبدو وتغرب فى فضاء أقتم
[٣ / ٥٠٢]

– نهار وليل يدأبان . وأنجم
تغيب إلى ميقاتها ثم تشرق
[٢ / ٣٥٣]

– تغيب الشمس . ثم تعود فينا
وتذوى . ثم تخضر البقول
طبائع لا تغب مرددات
كما تعرى وتشتمل الحقول
[٣ / ٢٠٢]

ويؤكد هذا التكرار أن حركة كل شئ فى الكون ثابتة ثبات محيط الدائرة ، منتظمة انتظام حركة «الدولاب» . هذا الانتظام الثابت لحركة الدائرة ، أو «الدولاب» ، هو الذى يحكم حركة الأرض حول الشمس ، وهو الذى يحكم حركة القمر حول الأرض ، بل يحكم حركة الأكوان كلها ؛ فنقرأ فى شعر الزهاوى :

– وهكذا الأرض حول الشمس دائرة
كما يدور حوالى أرضنا القمر
[ص : ٦٠]

– تدور حول أمها
ذكاء كالمتبع
[ص : ٦٣]

– والأرض بنت الشمس تلـ
ـزمُ أمها جريا وتحدى
وتدور فى أطرافها
مشدودة بالجذب شدا
فتطوف مثل فراشة
لاقت بجنح الليل وقدا
ويدور محورها تُوجِّه
نحو نور الشمس خدا
[ص : ٣٧]

– إنها أكوان تدور على نفسها
دور الرحى مسرعات
[ص : ٦٨٦]

– أما الزمان فإن فى دورانه
ما يربط الآزال بالآباد
[ص : ٥٢٦]

– إن ناموس الدور أشمل نامو
س وإن لم يرق هناك فريقا
[ص : ٥٣٨]

وإذا كان كل شىء يدور ، فى الكون المحكم الذى نعيش فيه ، فليس هناك شىء ثابت سوى مبدأ الحركة نفسه . فى تعاقبها المنتظم ، وتجلياتها التى تمتد بين السماء والأرض ، والآزال والآباد ، وتكرارها الذى لا يغبّ مترددا فى الطبائع الإنسانية . والأساس فى ذلك كله مبدأ آخر مؤداه :

ما فى قوى الإنسان أو تركيبه
شىء إلى غير الطبيعة ينتمى
[زهاوى ، ص : ٢٤٠]

وكما يتسرب هذا المبدأ فى ظواهر الطبيعة ، يتسرب فى حياة الإنسان ؛ فيضمها معا ، ليجعل منها بعض تجليات «الفلك

الدوّار » ، فى حركته الكونية المنتظمة ، وفى دورانه الذى يصل بين الأرض والشمس والنجوم والأقمار ، وفى تكراره الذى يجاور بين تقلّب حياة الكائنات وتقلّب فصول الطبيعة .

وعندما يتساءل الرصافى ، فى هذا السياق ، قائلا :

سل الفلك الدوّار عن حركاته
وهل هو فيها دائر باختياره؟
[١ / ١٠٥]

فإنه يكرر التساؤل الذى طرحه البارودى من قبل :

سل الفلك الدوّار إن كان ينطق
وكيف يحير القول أخرس مطبق ؟
[٢ / ٣٥١]

ويعيد نفس العنصر الدلالى الذى تكرر فى تساؤل حافظ

سل الفلك الدوّار هل لاح كوكب
على مثل هذا العرش أو راح كوكب ؟
[٠ / ١٢]

ويرتبط التكرار ـ كالإعادة ـ بتقاليد أسلوبية ، تصل بين شعراء الإحياء ، وتؤسس ثوابت متكررة . ولكن الثوابت المتكررة نفسها تنبىء عن رؤية تنطوى عليها ، وتشى بمنظور متأصل ، تتسرب عناصره فى قصائد متباينة ، تتصل فيما بينها ، على أساس من هذه الرؤية القارة فى أعماق القصائد .

ولعل أهم الثوابت الأسلوبية ، فى هذا السياق ، التضاد ، ذلك الذى يكشف عن عنصرين متقابلين ، ينطوى تقابلها على مغزى دال . إنه التضاد الذى يواجه فيه الليل النهار ، والغروب الشروق ، والخريف الربيع ، والموت الحياة . ولكن المواجهة نفسها تتم على مستوى التزامن ، حيث يتجاور النقيضان فى الآن ، تجاور الخير والشر فى الإنسان ، أو تجاور الموت والحياة فى الكون . ولكن يتم التركيز على مستوى التعاقب ، فيتكرر النقيضان متتابعين عبر الزمن ، كأنهما مظهر آخر لتكرار حركة الكون التى تخضع لناموس الدور .

وإذا كان « ناموس الدور » يعنى حركة متكررة ، فى هذا السياق ، يدور بها « الفلك الدوّار » حول نفسه ، أو حول غيره ، فإن التكرار الدائرى الثابت لهذه الحركة يعنى تعاقبها عبر نقاط ، يشكل تقابلها الرأسى أو الأفقى تضادا أساسيا ، هو مظهر من مظاهر الحركة نفسها ، فى دورتها التى يعقب فيها الليل النهار ويقابله ، وفى دورتها التى تغيب فيها الشمس لتعود مشرقة ، فيتضاد غروبها مع شروقها ، فنقرأ فى شعر الرصافى :

ـ وهكذا الظلمة تتلو الضيا
والضوء للظلمة يستتبع
ونحن فى ذاك وفى هذه
بالنوم واليقظة نستمتع
[١ /٦١]

ـ فلك دائر على الشمس ، طوراً
فى اقتراب ، وتارة فى ابتعاد
[٠ / ٤٨]

ـ هكذا دار دائر الكون ، من حيـ
ـث انتهى عاد راجعا للمبادى
[١ / ٥٨]

على هذا النحو ، تتعاقب حركة « الفلك الدوّار » بين نقيضين متقابلين ، تنطوى عليها استدارة « الدائرة » ، أو « الدولاب » ؛ فتتعاقب ظواهر الطبيعة نفسها ، ما بين الليل والنهار ، والغروب والشروق ، والخريف والربيع ، والذبول والنماء . وتظل حركة الزمان الأبدى لهذا « الفلك الدوّار » حركة دائرية ، ولكنها تظل ـ مع ذلك ـ حركة يتعاقب فيها النقيضان ، تعاقب دورة الشمس ما بين ظهورها وخفائها ، وتعاقب دورة الزرع ما بين ذبوله وخضرته .

وإذا تأملنا الإنسان ، من حيث علاقته بالطبيعة ، على أساس من تجاورهما الذى يخضع لناموس الدور ، أو حركة « الفلك الدوّار » ، واجهنا التكرار الدائرى لحياة الإنسان فى الطبيعة من ناحية ، وتعاقب هذا التكرار ما بين نقيضين متقابلين من ناحية ثانية .

ويقترن الدهر ، فى هذا السياق ، بالأيام والحياة والدنيا والناس ، ولكنه الاقتران الذى يشى بسطوة العلة المطلقة التى تنطوى عليها الحركة الدائرة بالإنسان بين نقيضين ، هما : الميلاد والموت ، والبقاء والزوال ، والسعادة والشقاء ، والنعيم والبؤس ، والضحك والبكاء ، والارتفاع والانخفاض ، والرجاء واليأس ، والغدو والرواح ، والأمن والخوف . ونواجه هذه الأبيات الدالة للبارودى ، وشوقى ، والزهاوى على السواء :

ـ والدهر أيام تبيد صروفها
وتشيد ، فهى هوادم وبوانى
[بارودى ٤ / ١٤٣]

ـ ألا إنما الأيام دولاب خدعة
تدور على أن ليس من ظمأ تَرْوى
فبينا تُرى تعلو على النجم رفعة
بمن كان يهواها ، إذ انقلبت تهوى
[بارودى ٤ / ٢٠٨]

ـ هكذا الدهر : حالة ثم ضد
ما الحال مع الزمان بقاء
[شوقيات ١ / ٢٢]

ـ هكذا الدهر : حالة ثم ضد
ما الحال مع الزمان دوام
[شوقيات ١ / ٢٤١]

ـ قلّب الدنيا تجدها قسما
صرِّفت من أنعم أو أبؤس
وانظر الناس تجد من سلما
من سهام الدهر شجته القِسِى
[شوقيات ٢ / ١٧٢]

- إن الحياة سعادة وشقاوة
يتعاقبان ، وضحكة وبكاء
فى قلب من يحيا على ضحك به
يأس يخيم تارة ورجاء
لليل صبح سوف يسفر باديا
بعد الظلام وللنهار مساء
[زهاوى ، ص : ٤٦]

وكما يصل «التضاد» بين الإنسان والطبيعة ، يجاور بين موته وذبول نباتها ، ودورة حياته ودورة كواكبها ، مثلما يجاور بين سعادته وشقائه ودورة الفلك الدوّار بالسعد ، أو بين شقائه ودورة الفلك الدوار بالنحس . ولذلك تتجاوب الدلالة الدائرية لهذا «الفلك» فى أبيات البارودى :

فَلَكٌ ، لايزال يجرى على النا
س بضدين ، من علا وهوان
فهو طورا يكون كالوالد البرّ
ر ، وطورا كالناقم الغضبان
ليس يُبقى على وليد . ولا كهـ
ـل ، ولا سوقة ، ولا سلطان
[٤ / ١٠٨]

مع الدلالة الدائرية لنفس «الفلك» فى بيتىّ شوقى :

مَنَع اللُّبثَ وإن طال المدى
فَلَكٌ مالعصاه مستقر
دائر الدولاب بالناس على
جانبيه المرتقى والمنحدر
[٢ / ١٦١]

ويؤكد التجاوب ثبات عناصر الرؤية الحكمية التى تصل بين شوقى والبارودى . ولكن ينطوى التجاوب على منظور متميز ، يبدو معه التضاد ، فى حياة الإنسان ، مجلى للتضاد فى عناصر الكون ، وعلى نحو ينفى - ضمنا على الأقل - الإرادة الحرة للإنسان إزاء سطوة الفلك الدوّار ، فى تقلبه بين المرتقى والمنحدر ، وتبدله بين حالى الرحمة والغضب . إن تقلّب الحياة الإنسانية ، بين وجهى التضاد ، وتقلب حاليه ، تكرار محدود ، فى الزمان الإنسانى القريب ، لنقاط التضاد الأوسع ، فى زمان الدائرة المطلق للكون . وكما ينعكس التكرار المطلق على التكرار المحدود ، يتجاور الإنسان والطبيعة ، ضمن حركة الأرض ، فى رواحها وغدوها ، وكونها وفسادها ، فنقرأ للزهاوى :

إنما الأرض وهى ما نحن نسعى
فوقه بين رائح أو غادى
كوكب مظلم يطوف من الشمـ
ـس حثيثا بكوكب وقاد
وعلى وجهها نهار وليل
فهى لا تستغنى عن الأضداد
عالم يختفى وآخر يبدو
والذى يختفى عتاد البادى
وفساد يجىء من بعد كون
ثم كون يجىء بعد فساد
[ص : ٥٩٩ - ٦٠٠]

٤ - ٣

قد لا يبقى شىء على حاله ، فى هذه الحركة الدائرية للأرض ، بين نقيضين ، ولكن من الواضح أن كل نقيض يفضى إلى نقيضه ، مثلما تفضى النقاط الواقعة على محيط الدائرة إلى ما يتلوها أو يقابلها . وكل نهاية تفضى إلى بداية متكررة ، فى هذا السياق ، مثلما يفضى الغروب إلى الشروق ، أو يمثل الذبول النقطة التى تعقبها نقطة النماء المجاورة ، أو المضادة ، على نفس محيط الدائرة . ولذلك يقترن تشبيه الحركة الدائرية - التى تدور معها مصائر البشر بين نقيضين - بحركة «الدولاب» ؛ تلك الآلة الدائرية الشكل والحركة ؛ تدور على محور ثابت ، لتسق الماء ، أو ترفع الأثقال ، مكررة تعاقبها على نفس النقاط ، فتعلو بالإنسان إلى النجم ، ثم تهوى به إلى القاع ، دون أن تروى ظمأه ، فيما يقول البارودى ، أو تدور بالإنسان فى دورتها بين المرتقى والمنحدر ، فيما يقول شوقى .

ويقترن تشبيه هذه الحركة الدائرية ، بالمثل ، بحركة عقارب الساعة ، تلك التى يتكرر تعاقبها على أرقام متتابعة ، فتخلف رقما إلى آخر غيره ، لكنها تعود إلى الرقم الأول ، فتكرره كما يكرر الشروق ضياءه ، أو يكرر الموت حضوره . ولا يقتصر الأمر ، فى التشبيه الأخير ، على بيت شوقى :

دقات قلب المرء قائلة له
إن الحياة دقائق وثوانى
[٣ / ١٥٨]

بل يتجاوزه ليغدو التكرار دالا ، فيقترن التضاد بين جانبى «الدولاب» - المرتقى والمنحدر - بحركة دائرية مماثلة ، هى حركة «عقارب ساعة» :

يدق بمطرقتيها القضاء
ويجرى المقادير فى اللولب
[٢ / ١٤٨]

وكما تؤكد حركة «عقارب الساعة» الانتظام المحكم لحركة الدائرة ، أو «الدولاب» ، فى هذا السياق ، تؤكد الحركة قصر «الزمان القريب» الذى يعيش فيه الإنسان ، بالقياس إلى «الزمان البعيد» الذى تقترن به عناصر الطبيعة ، ولكن تظل الحركة فى «الزمان القريب» صدى ، أو مجلى متكررا للحركة نفسها فى «الزمان البعيد» . ولذلك تقترن «حركات الساعة» بحركات الدهر ، فتذكر «الساعة» التى صنعها الإنسان بالمبدأ الأزلى الذى يحكم حياته وحياة الطبيعة على السواء :

جرت حركات الدهر فى ضرباتها
وبانت مواقيت الورى بعماها

على وجهها خُطّت علائم تهتدى
بها الناس فى أوقاتها لمناها
مشت بين آنات الزمان تقيسه
وما هو إلا مشيها وخطاها
[رصافى ١ / ٦٤٥ ـ ٦٤٦]

وبمثل هذه التشبيهات ، تتأكد الدورة الأبدية التى يعود فيها كل شىء نحو بدئه ، ولكن تعود دوال «الفلك الدوّار» إلى الظهور ، فتقترن حركته بحركة دورة الدهر التى تصل بين حياة الإنسان والطبيعة ، فى شعر شوقى ، فتوازى الأولى الثانية وتماثلها ، ليدور الدهر ـ بالإنسان ـ عبر نقاط أربع ، كأنها الفصول الأربعة للطبيعة :

هو الدهر : ميلاد ، فشغل ، فمأتم
فذكر كما أبقى الصدى ذاهب الصوت
[٣ / ٤١]

وتنسرب هذه الدورة فى كل شىء ، لتشمل بانتظامها الحب ، الذى يدور كذلك عبر سبع فواصل ، كأنها دورة أيام الأسبوع ، التى تنتهى لتبدأ من جديد :

نظرة ، فابتسامة ، فسلام
فكلام ، فموعد ، فلقاء
ففراق يكون فيه دواء
أو فراق يكون منه الداء
[٢ / ١١٢]

فتتحول نهاية الحب إلى بداية لنفس الدورة التى تصل بين حركة «الفلك الدوّار» ، وحركة «الدهر» ، وتقلّب عواطف الإنسان .

وليس هناك شىء جديد بالمعنى الحقيقى مع هذه الدورة الأبدية . إن الجديد نسخ لقديم سابق عليه ، وتعاقب جانب من نفس الحركة الدائرية ، بين المرتقى والمنحدر ، أو العلا والهوان . والثبات هو الخاصية المؤكّدة لهذه الحركة ، أما التغير فهو مجرد عرض ، يخفى تحته الجوهر الدائم للثبات ؛ فهو ـ أى التغير ـ مجرد جانب من دورة ، تتصل نهايتها ببدايتها ، ليكرر فيها النقيض نفسه ، مثلما تتكرر العناصر والفصول والأيام ، ويتعاقب فيها التضاد ، مثلما يتعاقب الشروق والغروب ، والميلاد والموت ، والنماء والذبول . وليس هناك سابق أو مسبوق بالمعنى الحقيقى ، فى هذه الحركة ؛ فالسابق مسبوق ، والمسبوق سابق فى الوقت نفسه . كلاهما ثابت فى مكانه ، على جوانب «الدولاب» ، أو محيط الدائرة ، أو جوانب «الساعة» التى تمر عليها نفس «العقارب» ، لتشير إلى حركة «الدهر» الذى يدور مع «الفلك الدوّار» :

وإذا كان الدهر ذا دوران
لم تكن سابقا ولا مسبوقا
[زهاوى ، ص : ٥٣٨]

ويقترن الثبات بالتكرار ، فى هذا السياق ؛ إذ تتكرر الأشياء والأحداث ، فى حياة الإنسان ، تكرار الظواهر والعناصر ، فى حياة الطبيعة . والنتيجة الواضحة للتكرار هى التشابه الذى يدنو بالمتماثلات إلى حال من الاتحاد ، فيختفى التغاير تحت وطأة التطابق . وتتجاوب دلالة أبيات الزهاوى ، فى هذا السياق ، مع أبيات شوقى ، خصوصا حين يقول الأول :

ـ لعمرك قد تشابهت الليالى
فما فى عودها شىء جديد
نهار بعده يأتى نهار
وليل كلما ولّى يعود
[ص : ٣٨]

ـ خلت الدهور ومرّت الأعصار
والليل ليل والنهار نهار
للأرض أدوار ولست بعارف
حتى متى تتعاقب الأدوار
[ص : ٤٤]

ويقول الثانى :

ـ سنون تعاد ، ودهر يُعيد
لعمرك ما فى الليالى جديد
[٢ / ٢٩]

ـ أناس كما تدرى ، ودنيا بحالها
ودهر رخيّ تارة وعسير
وأحوال خلق غابر متجدد
تشابه فيها أول وأخير
تمّر تباعا فى الحياة كأنها
ملاعب لا تُرخى لهن ستور
[٣ / ٨٢]

ولكن يلفتنا بيت شوقى الأخير إلى تشبيه آخر دال ، يصل بين حياة البشر الثابتة و«المسرحية» أو «الرواية» التى تتكرر فصولها وأحداثها إلى ما لا نهاية ؛ فيلفتنا ـ بتكراره ـ إلى مجلى آخر لحركة «عقارب الساعة» ، أو «الدولاب» ، أو «الفلك الدوّار» . وتبدو الحياة ـ فى هذا المجلى ـ أشبه بمسرحية ثابتة ، لا يُرخى لها ستار ؛ الأدوار فيها محددة سلفا ، والأحداث متكررة أبدا ، ولا جديد فيها سوى الممثلين يؤدون نفس الأدوار ، ولكن تدرك النهاية الممثلين ، وتبقى الأدوار على حالها ، ليؤديها غيرهم إلى حين :

إنما العالم الذى منه جئنا
ملعبٌ لا ينوّع التمثيلا
[الشوقيات ٣ / ١٣٤]

ولكن هذا العالم ـ الذى منه جئنا ـ ليس عالما عقيما ، خاليا من المعنى أو المغزى ، كما يوحى التشبيه نفسه فى سياقات أدبية مغايرة ، تنطوى على رؤى مخالفة لرؤية الشعر الإحيائى . إن هذا العالم لا ينطوى ، فيما يصوره تجاوب سياقات الشعر الإحيائى ، على ما يشبه ـ مثلا ـ تلك الحياة التى وصفها «مكبث» ـ فى مسرحية شكسبير المعروفة ـ بأنها : (٥٠)

ظل يتحرك ، وممثل بائس ،
يقضى ساعته فوق خشبة المسرح مزهوا مهتاجا ،
ثم يختفى إلى الأبد ،
فهى حكاية يرويها أبله ، كلها صخب وعنف
بلا معنى .

قد يؤدى «الممثل البائس» دوره ، «مزهوا» ، ثم يختفى ، فى السياقات الإحيائية للتشبيه ، ولكنه لا يختفى إلى الأبد . وأهم من ذلك أن «الحكاية» نفسها لا يرويها «أبله» ؛ بل يرويها حكيم عاقل :

ينطق عن فطنة لها حِكَمٌ
تبرىء قلبَ الجهول من وَصَبه
[رصاف ١ / ٦٩٩]

ويكشف هذا الحكيم العاقل عن «بديع صنع البارى» ، فيكشف عن «عِبْرة» هذا العالم الذى منه جئنا ، حيث يشير كل مصنوع إلى صانعه ، ويدل كل معلول على علته . ولقد قال البارودى :

ما خَلَق الله الورى باطلا
ليرتعوا بين البوادى سُدى
[١ / ٢٧٣]

وقال الزهاوى :

وإن الطبيعة فى سيرها
لها سنن ليس عنها حويل
[ص : ٤٨١]

وقال الرصافى :

وقد برأ الله العوالم كلها
دوائر فيها حار من ظل فاكرا
ترى كل شىء عائدا نحو بدئه
إذا نحن حَكّمنا النهى والبصائرا
[١ / ٧٦٤]

ولذلك يتحرك كل شىء ، فى «هذا العالم الذى منه جئنا» ، حركة فيها «أثر القصد والسداد» ، كما يقول الزهاوى [ص : ٦٧٤] . ولكنها حركة بين نقيضين ، فى مسرحية أو رواية متكررة ، لا تتغير عبرتها ، ولا تتغير أحداثها ، أو يتغير التضاد بين بدايتها ونهايتها ، حتى لو تغير الممثلون العابرون فيها ؛ فالثبات ـ فى هذه المسرحية ، أو الرواية ـ قرين العبرة المتكررة ، التى ينطوى عليها بيت شوقى :

بطل الموت فى الرواية ركن
بنيت منه هيكلا وفصولا
[٣ / ١٣٤]

وأبيات الرصافى :

أرى كل حى فى الحياة ممثلا
رواية رؤيا فى كتاب المقادر
رواية رؤيا قد جرت فى ديارنا
فجائعها حتى انتهت فى المقابر
لقد قدَّم الموت الحياة أمامه
نذيرا ، ومن يُنذر فليس بغادر
[١ / ٥٢٧]

وإذا كانت هذه «العبرة» تؤكد أن حياة الإنسان وإرادته «فى قبضة مدبّر الكائنات ومصرّف الحادثات ... الذى أبدع الأشياء على وفق حكمته» ، تعلّم هذه «العبرة» الإنسان التواضع ، فيعرف «كيف يحتقر الدنيا ويحترم الدين جميعا» ، فيما يقول شوقى [٢ / ٥٥] ، أو يعرف أن «سنة الله مالها تبديل» ، فيما يقول الزهاوى [ص ٣٠٠] :

فلا ملام على ماكان من حدث
فكلنا بيد الأقدار مرتهن

فيما يقول البارودى [٤ / ٣٧] :

وليس فى الإمكان عند النهى
أبدع مما خلق المبدع

فيما يقول الرصافى [١ / ٦٧] .

٥ ـ ١

هذه العبرة التبريرية التى تعلم الإنسان التواضع دال يشير إلى مدلول ، يتكرر ملحا ، كلما مضينا مع حركة هذه الدائرة الكونية الثابتة ، وتجلياتها المتباينة فى سياقات الشعر الإحيائى . ويتكشف هذا المدلول عندما نلاحظ أن عينى الحكيم الإحيائى تركزان ، فى حركة الدائرة ، على الجانب السالب من حاضر ، يمثل المنحدر ، ويقترن بالثبات ، ويرادف «الذبول» و«الغروب» و«الموت» ، فى مقابل جانب آخر موجب ، يبدو غائبا ، مقترنا بالماضى ، لكنه يمثّل «الارتفاع» ، ويرادف «النماء» و«الشروق» و«الميلاد» .

والثبات نقيض الحركة ، ولكنه ـ فى الوقت نفسه ـ قرين هذا التكرار الملح لحركة الدائرة على نقطة بعينها ، تلتصق فيها حركة

«الفلك الدوّار» بالنحس وليس السعد . ويبدو الأمر كما لو كانت عين الحكيم الإحيائى منجذبة إلى هذه النقطة ، فى الحاضر ، تتباعد عنها ولكن لتعود إليها ، وتفرّ منها لكنها تراها فيما حولها .

وبين الثبات والسلب يدور كل شىء مكررا نفسه ، فى الحاضر ، فتثقل وطأة الثبات لتبدو قرينة سجن ينفى الحركة . وتثقل وطأة السلب فتبدو قرينة «دهر» يطيح بالأمن والأمل . وتبدو «الحياة» ، أو «الدنيا» ، قرينة «أفعى» قاتلة أو «سراب» خادع ؛ فهى «عالم قلّب» وعمران «وشيك خراب» ، ونقرأ فى شعر شوقى :

ـ أخا الدنيا أرى دنياك أفعى
تبدّل كل آونة إهابا
ومن عجب تشيّب عاشقيها
وتفنيهم وما برحت كعابا
[١ / ٦٩]

ـ ومن تضحك الدنيا إليه فيغترر
يمت كقتيل الغيد بالبسمات
[١ / ١٠٠]

ـ وما الحياة إذا أظمت ، وإن خدعت ،
إلا سراب على صحراء يلتمع
[١ / ١٥٧]

ـ سماؤك يادنيا خداع سراب
وأرضك عمران وشيك خراب
[٣ / ٢٩]

ـ عالم قلّبٌ ، وأحلام خلق
تتبارى غباوة وفطانة
[١ / ٢٥٢]

ـ لبّست هذه الحياة علينا
عالم الشر وَحْشه وأناسه
[٢ / ٨٧]

ويدور زمان «الحياة» ـ أو «الدنيا» ـ بالإنسان ، فيما يشبه حركة المسرحية المتكررة ، أو الساعة ، أو الدولاب ، ولكن تنغلق الحركة على نفسها ، فى تكرارها السالب ، فتتحول الحركة إلى سجن ، تنغلق الحياة معه على نفسها ، وتضيق «الدنيا» فيه على الإنسان ، وتغدو حركته مقيدة ، مرسومة سلفا ، محكومة بإرادة مطلقة ، لا قدرة لأحد على مواجهتها .

قد يتسع هذا السجن ، ليشمل كل ما فى الوجود ، فيقول الزهاوى :

كل ما فى الوجود فهو لعمرى
من نواميس الكون فى أصفاد
[ص : ٦٠٠]

وقد يضيق هذا السجن ليقتصر على الإنسان ، فيقول البارودى

فكيف ترانا صانعين ، وكلنا
بقارورة صماء ، والباب مقفل ؟
[٣ / ١٨٩]

ولكن يتجاوب السجن العام ـ رغم رحابته ـ مع السجن الخاص ـ رغم ضيقه ـ ليصبح الإنسان نفسه «أسيرا للقدر» ، «مرتهنا بيد الأيام» ، «رهين حوادث تودى بجدته» ، لا إرادة له فى مواجهة حركة «الدهر» التى تتقلب من الضد إلى الضد ، وتتربص بهذا «الممثل البائس» فى كل خطوة يخطوها . وتتكرر هذه الصور اللافتة فى شعر البارودى :

ـ إن الحياة وإن طالت إلى أمد
والدهر قُرحان ، لا يبقى ولا يذر
لا يأمن الصامت المعصوم صولته
ولا يدوم عليه الناطق البذر
[٢ / ١٢٧]

ـ والدهر كالبحر لا ينفك ذا كدر
وإنما صفوه بين الورى لمع
[٢ / ٣٦٣]

ـ كذاك الدهر ملاّق خلوب
يغرّ أخا الطماعة بالكذاب
فلا تركن إليه ، فكل شىء
تراه به يئول إلى ذهاب
[١ / ١٠٣]

ـ ألا إنما هذى الليالى عقارب
تدبّ ، وهذا الدهر ذئب مخادع
[٢ / ٢١٤]

ـ وما الدهر إلا مستعد لوثبة
فحذرك منه فهو غضبان مطرق
[٢ / ٣٥٧]

ـ والدهر للإنسان يوما آكل
وكل شىء فى الزمان باطل
[٣ / ١٨٢]

ـ فما الدهر إلا نابل ، ذو مكيدة
إذا نزعت كفاه فى القوس لم يشو
[٤ / ٢٠٧]

ـ والدهر مصدر عبرة لوأننا
نتلو سجل الغدر من آثامه
[٣ / ٥٧٧]

ولا يتقلّب «الدهر» من حال إلى حال ، فى هذا السياق ، بل يثبت على حال واحد ، فى حاضر يضيق كالسجن ، ودنيا تبدو كالأفعى أو السراب . ويقترن «الدهر» بتشبيهات لافتة ، فى حاله الثابت ، تنطوى كلها على دلالة متجاوبة العناصر ، تقترن بالفتك

والتدمير ، مثلما تقترن بالمخادعة والمخاتلة . وكما تنطوى هذه الدلالة على «عبرة» مصدرها الدهر ، تؤكد هذه الدلالة ضيق السجن على الفريسة ، وسطوة القوة القاهرة التى تواجهها الفريسة فى حاضر ، يتناوشه الخطر من كل جانب .

قد يبرر البارودى هذا الإلحاح السالب على الدهر ، ليفر من بعض المزالق الدينية ، فيقول فى مقدمة ديوانه :

«وقد يقف الناظر فى ديوانى هذا على أبيات قلتها فى شكوى الزمان ، فيظن بى سوءا من غير روية يجيلها ، ولا عذرة يستبينها ، فإنى إن ذكرت الدهر فإنما أقصد به العالم الأرضى لكونه فيه ، من قبيل ذكر الشىء باسم غيره لمجاورته إيّاه ، كقوله تعالى : (واسأل القرية) أى أهل القرية » . [١ / ٥٩]

ولكن التبرير نفسه ينطوى على دلالة لافتة ، تتجاوب مع تكرار دوال «الدهر» الطاغى القاهر ، وسوء الظن بالزمان والشكوى منه ، فى شعر الرصافى والزهاوى وشوقى وحافظ على السواء . إنه التجاوب الذى يصل بين «الدنيا ــ الأفعى» و «الحياة ــ السراب» و«الكون المكبّل فى أصفاد» من ناحية ، والإنسان الذى ينغلق عليه الحاضر كأنه «قارورة صماء» من ناحية ثانية . وكما يكشف هذا التجاوب عن حاضر سالب ، يجذب سلبه عين الحكيم الإحيائى ، تثبت العلاقة ــ فى هذا الحاضر ــ بين الدهر والإنسان ، لينغلق الزمان كالدائرة ، وينغلق المكان كالسجن ، فلا يبدو ثمة أمل سوى تقبل السجن ، وتقبل هبوط دولاب الزمان نحو منحدره .

وتبدو العلاقة لافتة بين «الدهر» و«القضاء» و«القدر» ، فى هذا السياق . وإذا كان الدهر أشبه بقوة سرمدية طاغية ، تتحكم فى المصائر ، فإن القضاء والقدر أشبه بالمسار المحتوم الذى تفرضه هذه القوة . وتتجلى «يد الزمان» ، فى هذا السياق ، بوصفها أداة الدهر التى تقود الإنسان ، كما تُقاد الدابة ، نحو غاية علمها عند صاحب الدهر ، وليس الإنسان :

ـ والمرء طوع يد الزمان يقوده
قود الجنيب لغاية لم تعلم
[بارودى ٣ / ٥٠٢]

ـ نظن بأنا قادرون وإننا
نقاد كما قيد الجنيب ونصحب
[بارودى ١ / ١٠٣]

ولا تختلف هذه العلاقة الثابتة بين «الدهر» و «الإنسان» ، فى شعر شوقى ، عما هى عليه فى شعر البارودى ؛ إذ تأخذ ، عند الثانى ، صورة العلاقة بين الراعى الحازم ، اليقظ ، والقطيع العاجز الغافل . قد تتأبى بعض حملان القطيع على النظام ، أو يخرج بعضها على المسار ، ولكن هراوة الراعى لا تلبث أن تردها إلى المسار المحتوم والنهاية المرسومة ، فيتحرك البشر :

يراحُ ويغدى بهم كالقطيـ
ـع على مشرق الشمس والمغرب
إلى مرتع ألفوا غيره
وراع غريب العصا أجنبى
[٢ / ١٤٧]

ولكن تركّز دلالة الصورة المتكررة على قوة الراعى وسطوته وحزمه ، لتبرر علاقته بالإنسان ، على هذا النحو :

من شذّ ناداه إليه فرده
قدر كراع سائق بقطاع
ما خلفه إلا مقود طائع
متلفت عن كبرياء مطاع
جبار ذهن ، أو شديد شكيمة
يمضى مضىَّ العاجز المنصاع
[الشوقيات ٣ / ٩٥]

وكما تقترن دلالة هذه الصورة المتكررة بالتركيز على ضآلة الإرادة الإنسانية بالقياس إلى إرادة كونية مطلقة ، وخضوع كل ما فى الإرادة الإنسانية إلى سجن الحركة الثابتة للدائرة ، تلفتنا دلالة الصورة إلى العلة الغائية التى تكمن وراء حركة القطيع الإنسانى ، فتحكم حركة هذا القطيع ــ العابر ، الزائل ، المسيَّر ــ إزاء الدهر ــ الدائم ، القاهر ، المسيِّر ــ :

قطيع يزجيه راع من الدهـ
ـر ، ليس بلين ولا صُلب
أهابت هراوته بالرفا
ق ، ونادت على الحيّد الهرب
وصرّف قطعانه ، فاستبد
ولم يخشَ شيئا ولم يرهب
أراد لمن شاء رعى الجديـ
ـب ، وأنزل من شاء بالمخصب
وروى على ريِّها الناهلا
ت ، وردّ الظماء فلم تشرب
وألقى رقابا إلى الضاربيـ
ـن ، وضنّ بأخرى فلم تضرب
وليس يبالى رضا المستريـ
ـح ، ولا ضجر الناقم المتعب
وليس يجبق على الحاضريـ
ـن ، وليس بباك على الغيّب
[الشوقيات ٢ / ١٤٨]

ولكن العلاقة بين «الدهر» و «الإنسان» علاقة أزلية ، فى هذا السياق ، على نحو ينسرب معه الحاضر السالب فى ثبات مطلق ، يتجاوز الزمان المتعين ، أو المكان المحدد . وماذلك إلا لأن الحاضر السالب يعكس نفسه على الماضى ، فيجعله صورة له ، كما يعكس نفسه على المستقبل ، فيصبح المستقبل تكرارا للماضى . وينعكس سلب الحاضر على حركة الدائرة الكونية ، ليصبح سلبا مطلقا ، يقترن

بسطوة هذا الدهر الأزلى. وتصل أزلية الدهر ما بين أزمنة الماضى والحاضر والمستقبل، فتجعل منها زمنا واحدا مطلقا، ثابتا فى سلبه، الذى هو انعكاس لسلب الحاضر، فى آخر المطاف. ولذلك تبدو حركة القطيع الإنسانى حركة متحدة، فى زمان مطلق، ليس سوى انعكاس لحاضر متعين، وذلك ليؤكد الزمان المطلق ـ أو يبرر ـ خضوع مسيرة القطيع الإنسانى إلى مبدأ أعلى منه، يتصل بهذا القدر المقدور الذى لا يفرّ منه أحد.

لكن الحاضر السالب يمكن أن يفرض رؤية مغايرة، تتضاد مع الرؤية السابقة، لكن تتجاور معها، على أساس من قدرية متأصلة. وعندئذ يمكن النظر إلى الحاضر السالب من منظور مغاير، بوصفه مجرد جانب من دورة، أو عَرَض مؤقت، لا بد أن يعقبه جانب آخر، هو نقيض موجب له. وإذا كان الحال السالب للحاضر، من منظور هذه الرؤية الثانية، يقترن بالليل، أو الذبول، أو الغروب. فإن الليل يعقبه النهار، والذبول يعقبه النماء، والغروب يعقبه الشروق. وتعود دلالة الدائرة الكونية إلى الظهور، ولكن لتؤكد وجها موجبا من قدرية متأصلة، تعقب فيها دورة السعد دورة النحس، ويتلو فيها جانب المرتفع جانب المنحدر، كالقضاء المحتوم. وتتجلى هذه القدرية الأخيرة فى دوال لافتة، تتجاوب معها أبيات البارودى:

ـ فسوف تصفو الليالى بعد كدرتها
وكل دور إذا ما تم ينقلب
[١ / ١١٥]

ـ فما بارح إلا مع الخير سانح
ولا سانح إلا مع الشر بارح
[١ / ١٦٣]

ـ ولا تبتئس من محنة ساقها القضا
إليك، فكم بؤس تلاه نعيم
فقد تورق الأشجار بعد ذبولها
ويخضرّ ساق النبت وهو هشيم
[٣ / ٥١٩]

وأبيات الرصافى:

أيها الأنجم التى قد رأينا
عبراً فى أفولها كالشموس
إن هذا الأفول كان شروقا
فى دياجير طالع منحوس
وسيأتى الزمان منه بسعد
تنجلى منه داجيات النحوس
[١ / ٧٧٠]

وبيتا الزهاوى:

لئن أخذت شمس السعادة تختفى
فللشمس من بعد الغروب طلوع
وللأرض من بعد الخراب عمارة
وللراحلين المبعدين رجوع
[ص: ١٤٢]

ولكن تظل هاتان الرؤيتان المتجاورتان كلتاهما، وإن تعارضتا، تشيران إلى الحال السالب للحاضر؛ فتشير كلتاهما إلى هذه «الدنيا» الخطرة كالأفعى، وإلى هذه «الحياة» الخادعة كالسراب، لتبرر كلتا الرؤيتين الحاضر بكيفية مغايرة للأخرى. وإذا كانت الرؤية الأولى تبرر سلب الحاضر بإسقاطه على الماضى والمستقبل، تبرر الرؤية الثانية هذا السلب بردّه إلى مجرد وجه من وجهى التضاد المتعاقب، فى دورة الفلك الدوّار بين قطبى النحس والسعد. ولذلك تظل حركة الدائرة الأزلية فاعلة فى الحالتين، تقترن فاعليتها بنفى الحاضر المتعين فى الرؤيتين، والفرار من وطأته، بالعودة إلى زمان مطلق يعود فيه كل شىء إلى أوّله.

٥ ـ ٢

ويتحول التاريخ الإنسانى، مع تجاوز هاتين الرؤيتين، ليصبح مجلى آخر لحركة الدائرة المنغلقة كالسجن: ويغدو كل حاضر إنسانى ـ فى هذا التاريخ ـ تكراراً لحاضر أول سابق عليه، كما يغدو كل مستقبل ـ فى هذا التاريخ ـ تكرارا لدورة سبق حدوثها، فى الماضى، الذى يغدو حاضرا ومستقبلا فى آن. ولماذا لا نقول مع الزهاوى:

ـ ما أرى الأيام بالأشـ
ـياء إلا دائرات
كل آت هو ماض
كل ماض هو آت
[ص: ٤٠٨]

ـ الكون ماضيه يعو
د بنا إلى المستقبل
وتعود هذى الأرض بعـ
ـد خرابها كالأول
فتمثل الدوْرَ الذى
قد مرّ خير ممثل
ونعود نحيا مثلما
كنا بغير تبدّل
ونموت ثم نعود فى
أدوارها بتسلسل
[ص: ٥١٩]

لنقل إن هذا المنظور يشد التاريخ الإنسانى إلى ماض مطلق، يتكرر على نحو أزلى، تكرار حركة الدائرة فى حياة الإنسان والطبيعة؛ فذلك يعنى أن كل ابتعاد عن هذا الماضى إنما هو حركة، فى محيط دائرة التاريخ، التى تعود إلى حيث بدأت، ليقع المستقبل

على نفس النقطة التى بدأ منها الماضى . ويحن الحاضر إلى هذا الماضى حنينه إلى هذا القديم الذى وصفه شوقى بقوله :

وربّ قديم كشعاع الشمس
ابن غد واليوم وابن الأمس

ولذلك يتحرك «دولاب» التاريخ الإنسانى كما تتحرك «عقارب الساعة» ، فيغدو تكرارا متعاقبا لأحداث متماثلة ، تتحدد معها مصائر الدول والأفراد ، ليقع الجميع على محيط دائرة واحدة ، جديدها تكرار لغابرها ، وحاضرها مثال لماضيها ؛ فيقول شوقى : «التاريخ غابر متجدد ، قديمه منوال ، وحاضره مثال» . [الشوقيات ٢ / ٥٥] .

وعندما ترقب عينا الحكيم الإحيائى الدورة الأبدية للتاريخ يستخلص العقل مغزاها ، وذلك لكى تتصل حكمة الشعر بتأمل ثبات حركة الطبيعة الباقية ، والتكرار المطلق لحركة الإنسان الزائل ، فيصبح الشعر «ابن أبوين : التاريخ والطبيعة» . [الشوقيات ١ / ٢٥٠] ولكن على نحو يجعل «قريحة الشاعر كعين صاحب الأيام ، عندها للحزن عَبْرة ، وللسرور عِبْرة» . [الشوقيات ٢ / ٦٥] إنها القريحة التى تفزع إلى «الزمن الحكيم» [الشوقيات ٣ / ٩٦] لتتأمل الطبيعة من حيث علاقتها به ، وتتأمل الإنسان من حيث تأثره بكليهما ، ولا غرابة فى ذلك : [٥١]

فن كريم الشعر والبيان
عينان فى التاريخ تجريان

ولعل هذا الفهم يفسر الاهتمام اللافت بالتاريخ فى شعر شوقى ، وما نجده — فى هذا الشعر — من تحول نموذج الشاعر الحكيم — فى بعض أدواره — إلى مؤرخ يرى فى التاريخ مرآة ، ينعكس عليها المغزى الدائرى لمصائر الأيام والدول . إنه الاهتمام الذى جعل شوقيا يصل بين «التاريخ» و«الكتب المقدسة» ، ليقول :

غال بالتاريخ واجعل صحفه
من كتاب الله فى الإجلال قابا
قلّب التاريخ وانظر فى الهدى
تلق للتاريخ وزنا وحسابا
رب من سافر فى أسفاره
بليالى الدهر والأيام آبا
[الشوقيات ٢ / ١٨]

وهو الاهتمام الذى يصل — فى شعر شوقى — بين التاريخ والحكمة ، فيلفت عينى الشاعر الحكيم إلى ما خطه «الدهر» — مرة أخرى — من «عبرة» ، فى كتاب الناس والأيام :

ذاك كتاب الناس والأيام
من آدم الجدّ إلى القيام
تأنق الدهر به ما شاء
وأتقن التأليف والإنشاء

فإن وجدت خاطرا مطالبا
ونازعا من الطباع غالبا
فقف على آثار أعيان الزمن
واغش الطلول وتنقل فى الدمن
وعالج النجوى والادّكارا
بيئا للحكمة الأفكارا
فالروح فى التاريخ الاعتبار
وحكمة تودعها الأخبار
[دول العرب ، ص : ١٤]

وإذا كان تأمل الطبيعة يقود إلى عبرة تقترن ببديع صنع البارى ، من خلال ارتحال فى سفر العناصر ، أو تطلع فى مرآة الوجود ، فإن تأمل التاريخ يقود إلى عبرة مماثلة ، ولكنها عبرة تقترن بارتحال صوب الماضى ، لتأمل كتاب الناس والأيام ، واستخلاص الحكمة المودعة فى الأخبار .

وكما ترادف العبرة الاعتبار ، فى التاريخ ، تقترن بالتأسى . لكنه التأسى الذى يرتبط بحاضر محبط ، تتحول فيه نقطة الارتفاع فى دولاب الزمان إلى نقطة انخفاض ، فيذكّر الضد بنقيضه الموجب ، ويغدو النفور من الحاضر المحبط حلما بعودة ماض مجيد ، يكرّر فيه المستقبل الماضى . وكل ارتحال إلى الماضى ، فى هذا السياق ، ارتحال إلى تاريخ قديم ؛ تبرر «عِبْرة السرور» فيه «عَبْرة الحزن» المقيم .

وإذا كانت العِبْرة المستخلصة من «الطبيعة» تؤكد أن :

كل ذى سقطين فى الجو سما
واقع يوما وإن لم يعرس
وسيلقى حينه نسر السما
يوم تطوى كالكتاب الدرس
[الشوقيات ٢ / ١٧٧]

تؤكد العبرة المستخلصة من «التاريخ» أن الدول كالناس «داؤهن الفناء» ، فيما يقول شوقى ، وأن علو مجد «روما» شبيه بعلو مجد «أثينا» ، ومجد «طيبة» ، ليس سوى جانب من حركة نفس الدائرة ، يصعد محيطها صعود نسر أسماء أو صعود كل ذى جناحين (= سقطين) ، فيرتفع نجم هذه الممالك ، ولكن يهبط المحيط مرة أخرى ، فيهبط الطائر محطم الجناح ، ويأفل النجم ، وتنغلق الدائرة ، كالسجن ، لتبدأ من جديد ، مؤكدة عبرة التاريخ التى تقول :

نال روما ما نال من قبل آثيـ
ـنا ، وسيمته ثيبة العصماء
سنة الله فى الممالك من قبـ
ـل ومن بعد ، ما لنعمى بقاء
[الشوقيات ١ / ٢٢]

وفى هذا السياق ، يبدو مغزى «كبار الحوادث فى وادى النيل» وعبرتها التى تصورها قصيدة شوقى التى ألقاها فى المؤتمر الشرقى الأول (١٨٩٤) ، إذ ليست «كبار الحوادث فى وادى النيل» سوى دوائر

يعود فيها كل شئ نحو بدئه ، فهى ممالك ودول تتعاقب لتكرر الدورة نفسها : يصعد «الفراعنة» ليهبطوا من جديد ، وتدور الدوائر لينتصر «قمبيز» ، لكن نفس الدوائر تدور لينتصر الرومان ، ويرتفع ملك الرومان لتضيعه «أنثى صعب عليها الوفاء» . وتتعاقب الديانات تعاقب موسى وعيسى ومحمد . ويتعاقب ولاة الإسلام على مصر . وتدور الدوائر - مرة أخرى - صاعدة مع «الغز آل أيوب» ، هابطة مع «دول الجراكس» . ويتسلط «الفرنسيس» ليعلو نابليون «النسر» ولكنه سرعان ما يسقط محطم الجناحين ، بعد أن :

سكتت عنه يوم عيّرها الأهـ
ـرام ، ولكن سكوتها استهزاء
فهى توحى إليه : أن تلك (واتر
لو) فأين الجيوش؟ أين اللواء؟
[الشوقيات ١ / ٣٣]

وتنتهى «كبار الحوادث» ليبقى مغزاها ، وتتأكد عبرتها ، من خلال «التمثيل» الذى يتسرب فى سياقها ، و«التمثيل يدنى من لا له إدناء» ، فيما تقول قصيدة شوقى ، ولكن يقترن «التمثيل» بذلك «التأسى» الذى يلخصه هذا البيت المركزى الدلالة فى القصيدة :

هكذا الدهر : حالة ثم ضد
ما لحال مع الزمان بقاء

ولا يبقى ثابتا ، مع تقلب الدهر من الضد إلى الضد ، وتعاقب «كبار الأحداث» بين قطبى النحس والسعد ، سوى «النيل» ، ذلك الذى تعبره الدول والرجال ، متعاقبة ، فى القصيدة المسماة باسمه :

من شاطئ فيه الحياة لشاطئ
هو مضجع للسابقين ومرفق
[الشوقيات ٢ / ٧١]

ويتكرر العنصر الدال نفسه فى «الرحلة إلى الأندلس» ؛ حيث يتجاوب الخاص مع العام ، ويتكرر الماضى فى الحاضر ، ويحاور الحكيم القديم (البحترى) الحكيم الجديد (شوقى) ، فى البحث عن «وجه التأسى» ، لتبرز العبرة التى تعظ ، والحكمة التى تشفى . وتعود الذاكرة إلى مبدئها ، وتحن النهاية إلى البداية ، ويدور الاسترجاع كالدولاب ، لتدور الدائرات بالدول ، كأنها «اختلاف الليل والنهار» . ولذلك يعود «الفلك الدوار» إلى الظهور ، ليتقلب ما بين نفس الضدين :

فلك يكسف الشموس نهارا
ويسوم البدور ليلة وكس
ومواقيت للأمور ، إذا ما
بلغتها الأمور صارت لعكس
دول كالرجال ، مرتهنات
بقيام من الجدود وتعس
[الشوقيات ٢ / ٤٨]

وتصعد الممالك - «فى الأندلس» - كالشموس المشرقة ، ولكن سرعان ما تهبط مع المغيب إلى هوة الظلام . ويتسنم ملوك الأندلس ذرى المجد ، يطاولون الثريا ، ولكن سرعان ما يهبطون إلى أعماق الثرى . ولا يبقى سوى الدورة الكونية الثابتة ، والعبرة المقترنة بالتأسى . ولكن تتلخص العبرة فى البيت الذى يختم القصيدة ، ويفسر دلالة التاريخ نفسه :

وإذا فاتك التفات إلى الما
ضى فقد غاب وجه التأسى
[الشوقيات ٢ / ٥٢]

٥ - ٣

إن «التاريخ» - فى هذا السياق - تعبير عن أزمة وفرار منها فى الوقت نفسه ، ولذلك تنطوى دلالاته على ما يصله بالحاضر المنغلق كالسجن ، والدنيا الأفعى ، والحياة السراب ، والدهر الذئب . وكما ينطوى تكرار «التاريخ» على دوال لافتة ، تصل هذه الدوال التاريخ بالعبرة التى تحفظ القوم من الضياع :

اقرأ التاريخ إذ فيه العبر
ضاع قوم ليس يدرون الخبر
[الشوقيات ٤ / ٣٩]

وتصل هذه الدوال التاريخ بالنسب الذى يحفظ الهوية المشكوك فيها ، وبالذاكرة التى تنير الحاضر بالإحالة على الماضى :

مثل القوم نسوا تاريخهم
كلقيط عىّ فى الناس انتسابا
أو كمغلوب على ذاكرة
يشتكى من صلة الناس انقضابا
[الشوقيات ٢ / ١٩]

ولا غرابة - فى هذا السياق - لو اقترن التاريخ بالعِرض الذى يرادف الشرف المهدد :

وأنا المحتفى بتاريخ مصر
من يصن مجد قومه صان عرضا
[الشوقيات ٢ / ٥٨]

وكما تشير العلاقة بين دوال التشبيهات ، فى الأبيات السابقة ، إلى أزمة متأصلة فى الحاضر ، يغدو التاريخ نفسه فرارا من هذه الأزمة ، بالعودة إلى نقيضها ، أى الماضى الذى يقترن بالأصل والمنبع ، فيقترن بالهوية التى ترادف النسب ، والذاكرة التى تحفظ الهوية ، فتحفظ العِرْض فى الوقت نفسه .

ومن الصعب أن نفصل بين دلالة الإلحاح على التاريخ ، من حيث اقترانه بهذه التشبيهات ، وبين الوعى بأن هذا التاريخ نفسه يهوى حاضره إلى منحدره ، كما تهوى الشمس إلى المغيب . إنه الوعى

الذى يدفع فيه الحاضر إلى البكاء على الماضى ، على نحو تتجاوب فيه أبيات الرصافى :

أبكى على أمة دار الزمان لها
قبلا ودار عليها بعد بالغِيَر
كم خلّد الدهر من أيامهم خبراً
زانَ الطروس وليس الخُبر كالخبر
ولست أذكر الماضين مفتخرا
لكنْ أقيم بهم ذكرى لمدّكر
[الرصافى ١ / ١٨٣ ـ ١٨٤]

مع عبارات جمال الدين الأفغانى :[٥٢]

«بكاى على السالفين ونحيى على السابقين ... أين أنتم أيها الأمجاد الأنجاد ... الآخذون بالعدل ، الناطقون بالحكمة ، المؤسسون لبناء الأمة ، ألا تنظرون من خلال قبوركم إلى ما أتاه خلفكم من بعدكم ... تفرقوا فرقا وأشياعا حتى أصبحوا من الضعف على حال تذوب لها القلوب أسفا .. أضحوا فريسة للأمم الأجنبية ، لا يستطيعون ذودا عن حوضهم ، ولا دفاعا عن حوزتهم . ألا يصيح من برازخكم صائح منكم ينبّه الغافل ، ويوقظ النائم ، ويهدى الضال إلى سواء السبيل» .

وإذا كان استرجاع ما فى التاريخ الذاكرة يذكّر بلحظات الشروق الماضية ، فيبعث الحنين إلى الماضى الموجب ، بوصفه نقيضا للحاضر السالب ، فإن «الاعتبار» يبعث حنينا مماثلا إلى مستقبل ، ليس سوى تكرار للحظات الشروق الماضية . وتصل الحكمة بين هذين اللونين من الحنين ، فتدنو بهما إلى حال من الاتحاد . وتتجاوب دورة «الفلك الدوّار» ، فى الطبيعة ، ودورة «كبار الأحداث» ، فى التاريخ ، ليؤكد التجاوب «وجه التأسى» . ويقترن «وجه التأسى» بقانون أزلى ، يتقلب معه الدهر ، من الضد إلى الضد ، فى حركة دائرية ، تؤكد «سنة الله فى الممالك من قبل ومن بعد» .

وكما تنطوى دلالة «سنة الله» على التبرير تنطوى على العزاء . وإذا كان التبرير يرد هبوط التاريخ ، فى الحاضر ، إلى الحركة الهابطة من دولاب الدهر ، ينطوى العزاء على حلم بتحول الهبوط إلى صعود ، هو استعادة لفردوس الماضى المفقود وشرفه على السواء :

آه لو يرجع ماضى الحقب
آه لو عاد زمان الشرف
[الرصافى ١ / ١٩٠]

وقد يكون العزاء فرديا ، وقد يكون جمعيا ، وقد يتصل الفردى بالجمعى ، ولكن يظل العزاء قرين الحلم بتحرك «الفلك الدوّار» من النحس إلى السعد ، ومن الانخفاض إلى الارتفاع . ولذلك يتجاوب

العزاء الفردى فى بيت البارودى :

فلولا اعتقادى بالقضاء وحكمه
لقطعت نفسى لهفة وتندما
[البارودى ٣ / ٤٠١]

مع العزاء الجمعى فى خطاب حافظ إبراهيم للشرق كله :

فديناك يا شرق لا تجزعن
إذا اليوم ولّى فراقب غدا
فكم محنة أعقبت محنة
وولّت سراعا كرجع الصدى
[حافظ ١ / ٢٤٩ ـ ٢٥٠]

وإذا هبط شعر حافظ من عمومية الشرق إلى خصوصية مصر ، تحدثت مصر عن نفسها ، بلسان حافظ ، فتركز على رجالها الذين طال انتظارهم الدورة المقبلة لهذا الفلك الدوّار :

إنهم كالظبا ألحّ عليها
صدأ الدهر من ثواء وغمد
فإذا صيقل القضاء جلاها
كن كالموت ماله من مرد
[حافظ ٢ / ٩٠]

وينسرب مغزى العزاء فى شعر الزهاوى ، كمثال أخير ، فيخاطب الحكيم فيه نفس الشرق الذى خاطبه حافظ ، فيقول :

أيها الشرق كنت والغرب داج
مطلع النور فى السنين الخوالى
ولك كنت فى الحضارة أستا
ذا عليه تملى دروس المعالى
ذهبت عنك قوة العلم حتى
انعكس الأمر مؤذنا بالزوال
ولعل الأيام تعلن سلما
بعد حرب الأديان والأموال
[زهاوى ، ص : ٥٩]

وإذا هبط الزهاوى من عمومية الشرق ، ليتحدث عن بغداد ، تجاوبت الدلالة الخاصة والعامة ، واقترن حلم المستقبل بدورة أخرى من دورات الفلك الدوار ، يعود فيها الماضى مكررا نفسه ليصنع المستقبل ، فينطق الشاعر الحكيم حكمة العزاء قائلا :

فى الكون كل مركب
فيما أراه إلى انحلال
ولكل منحل جد
يدُ تركّبٍ فيما بدا لى
ماجاء يفسده الجنـ
ـوبُ تعيده أيدى الشمال

منـــذ الـقـديم يـدور هـــ
ـذا الـكـون من حـال لحال
ســـتـعـود بـغـداد كما
كــانت بــأعصرهــا الخوالى
وتـــعـود أيـــامى بها
وتـعـود هــاتـيك الـلـيـالى
يـــا قوم أنتم أمـــة
لا تـستـقـر على الـسـفـال
[الزهاوى ، ص : ٢٤١]

الهوامش :

(١) راجع لكاتب هذه الدراسة ، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص : ١١٥ - ١١٦.
(٢) أبو حاتم الرازى ، الزينة ، القاهرة ١٩٥٦ ، ١ / ٤٤ .
(٣) يقول المظفَّر العلوى : «أما مدح الشعر على لسان النبى صلى الله تعالى عليه وسلم ... فكثير ... فمن ذلك قوله صلى الله تعالى عليه وسلم : (إن من الشعر لحكمة) ، وفى موضع آخر (إن من الشعر لحكما) . هذا قوله وهو صلى الله تعالى عليه وسلَّم لا ينطق عن الهوى ، بعد أن قال الله تعالى فى شأن داود عليه السلام : (وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب) ، وقال تعالى : (ولوطا آتيناه حكما وعلما) ، فجعل صلى الله تعالى عليه وسلم بعض الشعر جزءاً من الحكمة التى خص الله تعالى بها أنبياءه ووصف أصفياءه ، وامتنّ عليهم بذلك إذ جعلهم مخصوصين بها من قبله ، ومغمورين بفخرها من جهته ، وناهيك بذلك فضيلة للشعر والشعراء» . راجع ، نضرة الإغريض فى نصرة القريض ، دمشق ١٩٧٦ ، ص : ٣٥٢ - ٣٥٣ .
(٤) ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، القاهرة ١٩٧٣ ، ٥ / ٢٧١ .
(٥) الزينة ، ١ / ٤٢ .
(٦) العقد الفريد ، ٥ / ٢٧٤ ويروى ابن رشيق الخبر على نحو مغاير فى العمدة ، القاهرة ١٩٥٥ ، ١ / ٢٥ .
(٧) عبد القاهر الجرجانى ، دلائل الإعجاز ، القاهرة ١٩٦١ ، ص : ١١ .
(٨) العمدة ، ١ / ٢٦ .
(٩) حازم القرطاجنى ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تونس ١٩٧٢ ، ص : ١٢٤ .
(١٠) الصورة الفنية ، ص : ٤٠ وما بعدها .
(١١) أبو الفرج الأصفهانى ، الأغانى ، طبعة دار الكتب المصرية ، ٤ / ١٢٦ ، ١٣٧ - ١٣٩ ، ١٤٥ .
(١٢) شرح ديوان ابن الفارض للشيخ حسن البورينى والشيخ عبد الغنى النابلسى ، مرسيليه ١٨٥٣ ، ص : ٥٦١ - ٥٦٢ .
(١٣) ديوان أبى نواس (ت . أحمد عبد المجيد الغزالى) بيروت ، دار الكتاب العربى ، ص : ٢٧٥ .
(١٤) ديوان أبى تمام (ت - محمد عبده عزام) القاهرة ١٩٧٢ ، ٢ / ٥ ، ١ / ٢٨٨ ، ٣٩٧ .
(١٥) المرجع السابق ، ٤ / ٣١٧ .
(١٦) المرجع السابق ، ٣ / ١٨٣ .
(١٧) شرح ديوان المتنبى (وضعه عبد الرحمن البرقوقى) بيروت ، دار الكتاب العربى ، ٢ / ٤٤ ، ٤٨ .
(١٨) العمدة ، ١ / ٧٥ .
(١٩) أبو العلاء المعرى ، اللزوميات ، القاهرة ، مكتبة الخانجى ، ١ / ٥٤ .
(٢٠) نقرأ فى ديوان أبى تمام :

- ولم أر كالمعروف تُدعى حقوقه
مـغـارم فى الأقوام وهى غـوانم
ولا كالعلى مالم ير الشعر بينها
فكالأرض غفلا ليس فيها معالم
يُرى حكمة ما فيه وهو فكاهة
فيقضى بما يقضى به وهو ظالم
[٤ / ٣١٧]

- حـذّاء تملأ كـلَّ أذن حكـمـة
وبلاغـــة ، وتـدر كـل وريـد
[١ / ٣٩٧]

- إذا شردت سلت سخيمة شانئ
وردّت عزوبا من قلوب شوارد
- أفادت صديقا من عدو وغادرت
أقارب دنيا من رجال أباعد .
[٢ / ٨٢]

(٢١) ديوان ابن الرومى (ت : حسين نصار) القاهرة ١٩٧٣ ، ١ / ٣٩١ .
(٢٢) ديوان البارودى (ت : على الجارم ، محمد شفيق معروف) القاهرة ١٩٧١ ، ٣ / ٤٨٥ - ٤٨٦ ، وسيشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن .
(٢٣) ديوان حافظ إبراهيم (ت . أحمد أمين . أحمد الزين . إبراهيم الإبيارى) القاهرة ١٩٣٩ ، ص : ١ / ٨٩ وسيشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن .
(٢٤) أحمد شوقى ، الشوقيات ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، ١ / ١٦٠ ، وسيشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن .
(٢٥) ديوان معروف الرصافى ، دار العودة بيروت ١٩٧٢ ، ٢ / ١٧٠ ، وسيشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن .
(٢٦) ديوان جميل صدقى الزهاوى ، بيروت ١٩٧٢ ، ص : ٣٠٧ ، وسيشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن .
(٢٧) أحمد شوقى ، شيطان بنتاءور ، أو لبد لقمان وهدهد سليمان (ت . محمد سعيد العريان) القاهرة ١٩٥٣ ، وسيشار إلى الاقتباسات فى المتن .
(٢٨) حافظ إبراهيم ، ليالى سطيح (ت . عبد الرحمن صدقى) القاهرة ١٩٦٤ وسيشار إلى الاقتباسات فى المتن .
(٢٩) كلا هذين الحكيمين - سطيح وبنتاءور - يذكرُ بالأستاذ الحكيم الذى يدير حديثا تأمليا مع مريد له ، فى رسالة البارودى : «نصائح البدء» . راجع نصّ الرسالة فى : سامى بدراوى ، أوراق البارودى : المجموعة الأدبية ، القاهرة ١٩٨١
(٣٠) حسين المرصفى ، الوسيلة الأدبية ، القاهرة ١٢٩٢ هـ ، ١ / ٤ .
(٣١) راجع رفائيل بطى ، سحر الشعر ، القاهرة ١٩٢٢ ، ص : ٢٢ .
(٣٢) ديوان حافظ (شرحه محمد هلال إبراهيم) مطبعة التمدن ، القاهرة ١٩٠١ ، ص : ١ - ٢ .
(٣٣) أحمد شوقى ، أسواق الذهب ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص : ٧ ، وبقية الاقتباسات فى المتن .
(٣٤) سحر الشعر ، ص : ٦٥ .
(٣٥) الثعالبى ، التمثيل والمحاضرة ، القاهرة ١٩٦١ ، ص : ١٨٧ .
(٣٦) المرجع السابق .
(٣٧) ليالى سطيح ، ص : ٤ . ومن المفيد أن نلاحظ إلحاح صورة أبى العلاء ، بوصفه الحكيم الأمثل ، على شعر حافظ . ويصل الأمر إلى أن لا يجد حافظ وسيلة يرفع بها من قدر فيكتور هو جو سوى أن يصله بأبى العلاء ، فهو :

أعـجـمى كـاد يـعـلـو نجمه
فى سماء الشـعـر نجم الـعـرب
صـافح الـعـلـيـاء فيها والتقى
بـالمعـرى فوق هـام الشـهب
[١ / ٣٣]

ويفعل حافظ الفعل نفسه ، متابعا شوقى هذه المرة ، فيرثى تولستوى ، ولكن يدعوه إلى أن يقعد ـ فى مقام الخلد ـ مقعد التلميذ من أبى العلاء :

إذا زرت رهن المحبسين بحفرة
بها الزهد ثاو والذكاء ستير
فقف ثم سلم واحتشم ، إن شيخنا
مهيب على رغم الفناء وقور
وسائله عما غاب عنك ، فإنه
عليم بأسرار الحياة بصير
[٢ / ١٦٥]

والأصل فى ذلك شوقى ، الأسبق فى رثاء تولستوى :

إذا أنت جاورت المعرى فى الثرى
وجاور رضوى فى التراب ثبير
فقل يا حكيم الدهر حدث عن البلى
فأنت عليم بالأمور خبير
[الشوقيات ٣ / ٨٠]

(٣٨) الشوقيات ، الجزء الأول (من سنة ١٨٨٨ إلى ١٨٩٨) مطبعة الآداب والمؤيد بمصر ، سنة ١٨٩٨ ، ص ٣،٦. ومن المفيد أن نلاحظ ارتباط هذا التأكيد ـ فى جانب منه ـ بالدفاع عن التراث الشعرى العربى ، فى مواجهة الشعر الغربى . ولذلك فهو تأكيد يتجاوب مع سياق الأبيات التى يقول فيها حافظ :

سل (ألفريد) و(لامرتين) هل جريا
مع الوليد أو الطائى بميدان
وهل هما فى سماء الشعر قد بلغا
شأو النواسى فى صوغ وإتقان
وثا وقد شهدا بالحق أنهما
فى بيت أحمد لو يرضى نديمان
[١ / ٥٩]

ويقول فيها شوقى :

والله ما (موسى) وليلاته
وما (لمرتين) ولا (جيرزيل)
أحق بالشعر ولا بالهوى
من قيس المجنون أو من جميل
قد صوّرا الحب وأحداثه
فى القلب من مستصغر أو جليل
تصوير من تبقى دمى شعره
فى كل دهر وعلى كل جيل

راجع الشوقيات المجهولة (ت . محمد صبرى السوربونى) القاهرة ١٩٦١ ، ٢ / ١٧٢ ـ ١٧٣ . والإشارة إلى (ألفريد) و (موسى) ، فى بيتى شوقى وحافظ ، إشارة إلى الشاعر الفرنسى ألفريد دى موسيه Alfred de Musset (١٨١٠ ـ ١٨٥٧) صاحب «الليالى» المشهورة . أما (جيرزيل) ـ جيرازيلا ـ فى بيت شوقى ، فهى اسم رواية كتبها الشاعر الفرنسى لامرتين Lamartine (١٧٩٠ ـ ١٨٦٩) الذى ترجم له شوقى ـ فى باريس ـ قصيدته «البحيرة» ، فيما يشير فى مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات .

(٣٩) ديوان ابن عربى ، **طبعة ايران ، ص ١٣٤**
(٤٠) مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات ، ص : ٦ ، ١٢ .
(٤١) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا ، بيروت ١٩٥٧ ، ٣ / ٤٢٠ .
(٤٢) الفارابى ، آراء أهل المدينة الفاضلة ، بيروت ١٩٥٥ ، ص : ٤٢ .
(٤٣) نقرأ فى شعر شوقى عن مولد عيسى عليه السلام :

وُلد الرفق يوم مولد عيسى
والمروءات ، والهدى ، والحياء
وازدهى الكون بالوليد ، وضاءت
بسناه من الثرى الأرجاء
وسرت آية المسيح ، كما يسـ
رى من الفجر فى الوجود الضياء
تملأ الأرض والعوالم نورا
فالثرى مائج بها ، وضاء
[١ / ٢٨]

وعن مولد محمد صلى الله عليه وسلم :

ولد الهدى ، فالكائنات ضياء
وفم الزمان تبسم وثناء
[١ / ٣٤]

(٤٤) ونقرأ فى شعر شوقى :

ـ خلقت كأنى عيسى حرام
على قلبى الضغينة والشمات
[٣ / ٤٧]

ـ ولابتّ إلا كابن مريم مشفقا
على حسدى مستغفرا لعداتى
[١ / ١٠٠]

ـ تطوف كعيسى بالحنان وبالرضى
عليهم وتغشى دورهم وتزور
[٣ / ٨٠]

(٤٥) السبع الطوال من القرآن الكريم : سورة البقرة ، وآل عمران ، والنساء ، والمائدة ، والأنعام ، والأعراف . والسابعة سورة يونس ، أو سورة الأنفال .
راجع شارح ديوان البارودى ٣ / ٣٥ (هامش : ٧٠) .
(٤٦) الفصل الخامس المشهد الأول ، من المسرحية ، راجع :

The Complete Works of Shakespeare, Collins' Clear Type Press, London 1923, p. 185.

(٤٧) راجع إبراهيم المازنى ، الشعر : غاياته ووسائطه ، القاهرة ١٩١٥ ، ص : ٣ ، والبيت ترجمة لبيت شكسبير الشهير ، فى مسرحية «حلم منتصف ليلة صيف» .

The lunatic, the lover, and the poet
Are of imagination all compact

(٤٨) نقرأ فى شعر شوقى :

ـ دقات قلب المرء قائلة له
إن الحياة دقائق وثوانى
[٣ / ١٥٨]

ـ إن أوهى الخيوط فيما بدا لى
خيط عيش معلّق بالوريد
مضغة بين خفقة وسكون
ودم بين جرية وجمود
[٣ / ٥٣]

ـ والأمانى حلم فى يقظة
والمنايا يقظة من حلم
[٢ / ١٧٧]

ـ وكل أخى عيش وإن طال عيشه
تراب لعمر الموت وابن تراب
[٣ / ٣٢]

(٤٩) خصوصا عندما يقول البارودى :

ـ بلينا وسربال الزمان جديد
وهل لامرئ فى العالمين خلود
[١ / ٢٩٧]

ـ لعمرك ما الإنسان إلا ابن يومه
وما العيش إلا لُبثة وزيال
[٣ / ٢١٨]

ـ فما العيش إلا خطرة عرضية
تزول كما زال الخيث من النسم
[٣ / ٤٥١]

ـ هى ساعة تمضى ، وتأتى ساعة
والدهر ذو غير بهذا الناس
[٢ / ١٦٨]

ـ لاتحسبن العيش دام لمترف
هيهات ليس على الزمان دوام
[٣ / ٢١]

وعندما نقرأ فى شعر الزهاوى :

ـ نتمنى العيش فى هذه الدنيا
لبانا ، وهل لعيش لبات
أنسينا أنا على الأرض أبنا
ء أناس عاشوا قليلا وماتوا
[ص : ٣٤]

ـ يمر بنا الدهر فى جريه
فنهرم والدهر لايهرم
[ص : ٣٩]

ـ حلم هذه الحياة قصير
وهو فى نوعه من الأضغاث
[ص : ٤٣]

(٥٠) الفصل الخامس ، المشهد الخامس ، راجع المرجع السابق.

Op. Cit. p. 1124.

(٥١) أحمد شوقى ، دول العرب وعظماء الإسلام ، مطبعة مصر. القاهرة ١٩٣٣ ، ص : ١٤ . وبقية الاقتباسات فى المتن.

(٥٢) الأعمال الكاملة لجمال الدين الأفغانى (ت . محمد عمارة) القاهرة ١٩٦٨ ، ص : ١٨٦ .

حافظ وشوقى وزعامة مصر الأدبية

شوقى ضيف

تأخرت زعامة مصر الأدبية قرونا متعاقبة ، ومعروف أن نجداً كانت هى السابقة إلى هذه الزعامة فى العصر الجاهلى سواء فى الشعر أو فى الخطابة ، ومعروف أيضا أن شعراءها كانوا يفدون حينئذ على أمراء الحيرة فى العراق وأمراء غسّان فى الأردن وفى جلق جنوبى دمشق ، حتى إذا أشرقت الجزيرة بنور الإسلام أخذ الشعر ينشط فى المدينة ومكة ، وسرعان ما ازدهرت الخطابة وجَدَّت الحاجة إلى كتابات مختلفة، سياسية وغير سياسية ، وأخذت العراق سريعا تشارك فى الشعر والنثر وخاصة الخطابة ، وظلت زعامة الأدب العربى شركة بينها وبين الحجاز ونجد ، وما نكاد نمضى فى العصر العباسى حتى تغلب العراق هذين القطرين على الشعر والنثر جميعا ، وتظل لها الزعامة فيهما . ومنذ القرن الثالث الهجرى تحاول الشام أن يكون لها نصيب من هذه الزعامة ، إذ ينشأ بها العتابى وأبو تمام والبحترى وديك الجن ، ويظل للعراق النصيب الأوفر ، مما جعل شعراء الشام يرحلون دائما إلى بغداد مهدين قصائدهم إلى الخلفاء والوزراء ، حتى إذا أظلَّ شمالى الشام عهد سيف الدولة الحمدانى يجلب أتاه الشعراء من كل فَجٍّ ، وفى مقدمتهم المتنبى ، يشيدون بشجاعته وبطولته ومايُنْزل بالروم من صواعق الموت ورعوده وعواصفه المدمرة .

وتتحول مقاليد الحكم بمصر فى منتصف القرن الرابع الهجرى إلى أيدى الفاطميين ، ويزداد حظها من الشعر والنثر ، أو قل من الشعراء والكتاب ، وهو حظ لم يرتفع بها إلى مكانة الزعامة الأدبية ، سواء فى فن النثر أو فى فن الشعر ، حتى إذا نازلت مصر الصليبيين بقيادة صلاح الدين الأيوبى ،وأخذت تسحق جموعهم سحقا ذريعا فى كل ميدان ، كما أخذت تستشعر قواها العاتية ، إذا هى لا تكتفى بأن تصبح لها الزعامة الحربية فى البلدان العربية وتُظِلُّ بلوائها كثيرا من هذه البلدان ، بل تطلب إلى ذلك الزعامة الأدبية فى النثر والشعر جميعا ، ويلبِّيها فى النثر القاضى الفاضل كاتب صلاح الدين ووزيره ومستشاره ، فيستحدث طريقة جديدة فى النثر والكتابة ، أو قل أسلوبا جديدا ، ينسخ به أسلوب ابن العميد الذى كان يشيع بين الكُتَّاب منذ القرن الرابع الهجرى ، ومن أهم ما يميز هذه الطريقة المصرية الجديدة فى النثر طول السجعات فى الرسالة ، حتى تحمل ماكان يودعها القاضى الفاضل من التوريات والاقتباسات القرآنية وألوان البديع المختلفة . وشاعت هذه الطريقة فى البلدان العربية ورسخت ، وأصبحت لها الزعامة الأدبية فى فن النثر ، أو قل أصبح لها غير قليل من هذه الزعامة .

وحقق لها أيضا غير قليل من الزعامة فى الشعر لعهد صلاح الدين ابن سناء الملك الذى تغنَّى طويلا بانتصاراته المدوِّية الحاسمة على حملة الصليب ، مستشعرا ـ إلى أقصى حد ـ مجد أمته الحربى فى تلك الانتصارات ، مفتخرا بوحدة العرب تحت راية صلاح الدين حتى يمحقوا الصليبيين محقا لا يبق منهم ولا يذر . وقدِّر لهذا الشاعر المصرى البارع أن يدرس فن الموشحات الأندلسية ، وهو يقوم فى دراسته مقام الخليل بن أحمد فى دراسة الشعر العربى ، فقد وضع الخليل ـ كما هو معروف ـ للشعر العربى أوزانه وعروضه ، وبالمثل وضع ابن سناء الملك ـ لأول مرة ـ عروض الموشحات الأندلسية وقواعدها المتنوعة ، على نحو ما هو معروف عن كتابه «دار الطراز» .

وبعد أن أوضح فى كتابه تلك القواعد أتبعها بأربعة وثلاثين موشحا لكبار الوشاحين الأندلسيين ، ليقرن الأمثلة بالقواعد ، ثم تلا ذلك بخمسة وثلاثين موشحا من نظمه ، ليدل على مدى تمثله لهذا الفن الأندلسى الجديد وبراعته فيه . وبذلك أعدَّ مصر والشام وغيرهما من البلدان العربية ، لينهض شعراؤها بفن الموشحات الجديد ، إذ عرَّفهم بعروضه وقواعده وذلله لهم تذليلا ، بحيث أصبح فنا شعريا للعرب فى كل مكان . وعلى نحو ما أشاع القاضى الفاضل أسلوبا جديدا فى النثر والكتابة أشاع ابن سناء الملك فى الشعر أسلوبا جديدا يسيل عذوبة ورشاقة ، مع ما يحمل من ألوان البديع دون تكلف أو تعقيد ، أسلوب يقترب فى أحيان كثيرة من أساليب اللغة اليومية المتداولة ، وليس ذلك فحسب ، فإنه رقيق عذب عذوبة النيل ورقته . وتبعه ـ على هذا الأسلوب ـ شعراء مصر بعده من أمثال البهاء زهير وابن النبيه وابن نباتة ، وعمَّ بينهم على توالى الحقب ، وتجاوزهم إلى شعراء الشام من أمثال الشاب الظريف ، وشعراء العراق من أمثال الحاجرى . ومما يدل بوضوح على مكانة ابن سناء الملك فى زمنه ، وما أتاح لمصر من زعامة فى الشعر ، أو بعبارة أخرى على شئ غير قليل من هذه الزعامة ، أننا نجد شعره يثير حركة نقدية واسعة على نحو ما أثار قبله شعر أبى تمام والمتنبى ، وإذا كان قد قُيِّض لهما خصوم وأنصار ، فكذلك قُيِّض لابن سناء الملك خصمان لدودان : مواطن هو ابن جبارة المصرى معاصره الذى ألف فى نقده كتابا باسم : «نظم الدر فى نقد الشعر» وشاعر عراقى كبير هو صفى الدين الحلى أكبر شعراء العراق فى الحقب المتأخرة ، إذ صبَّ عليه شرر نقده فى بعض كتبه . وتجرَّد لهذين الخصمين مدافعا عنه مناضلا نصير شامى ، هو الصفدى فى كتاب له سماه : «الاقتصار على جواهر السلك فى الانتصار لابن سناء الملك» وضمَّن بعض وجوه هذا الانتصار شرحه على لامية العجم . وكان موضوع هذا النقد خصومة وانتصارا أسلوب ابن سناء الملك الجديد وما ضمَّنه من الكلمات اليومية المتداولة ، فقد توقف الخصمان عند بعض ألفاظه وقالا إنها عامية ، ورد عليهما الصفدى موضحا أنها عربية أصيلة وأنها شُبِّهت عليهما . على كل حال أتاح ابن سناء الملك للشعر المصرى فى زمنه وبعد زمنه حظا من الزعامة ، ولم تلبث أن أخذت تتضاءل ، حتى إذا جثم كابوس العثمانيين على أنفاس مصر وأذاقوها غير قليل من الظلم والعسف لم يبق فى الشعر إلا رمق ضعيف ، كان يتيح له الحياة ولكن أى حياة ؟ الحياة الخامدة التى لا تغذى روحا ولا تمتع شعورا ، وكأنما أصبح الشعر تمارين عروضية مثقلة بكلف البديع التى تخنق الشعر خنقا ولا تكاد تبقى فيه على حياة .

وكان لابد للشعر من شاعر عظيم ينقذه من الهوة التى تردَّى فيها لا فى مصر وحدها بل فى جميع البلاد العربية ، وكان محمود سامى البارودى ، هو المنقذ الذى هيأه القدر لمصر والشعر العربى ، كى يردَّ عليه حياته الخصبة ، ويعده لنهضة أدبية رائعة ، وقد عكف على قراءة الشعر العربى القديم فى ينابيعه الأصيلة فى العصر العباسى وقبله ، حتى تمثل صياغته وموسيقاه تمثلا منقطع النظير ، وأخذ يسجل به تسجيلا بديعا حياته وخواطره ومشاعره ، وحياة أمته وخوالجها وآمالها وآلامها وأهواءها ، وهو فى هذا كله يوازن موازنة بارعة بين الاحتفاظ بأصول الشعر العربى التقليدية وبين حياته وأحداثها وأحداث أمته لزمنه . وبذلك حرر الشعر العربى من أغلال البديع الغثة ومن أساليبه الركيكة المبتذلة ، وردَّ إليه الحياة والروح ، مصوِّرا به تصويرا صادقا مشاعره الوجدانية فى مرحلة حياته الأولى حين كانت حياة رغد وحب وتملٍّ بمشاهد الطبيعة المصرية ، كما صور تصويرا صادقا مرحلة حياته الثانية حين امتلأ صدره بالثورة على إسماعيل وتوفيق وحكمها الفاسد ، وأخذت تتوالى أناشيده الوطنية المتأججة ثورة وحماسة ، وينظم قصيدته فى الأهرام وأبى الهول وتاريخ مصر القديم ، ويُنْفَى إلى سيلان ، ويظل يتوجع لوطنه ويحن إليه فى أشعار تضطرم لهفة ولوعة .

وعلى هذا النحو افتتح البارودى باب شعرنا الوجدانى الصادق فى العصر الحديث كما افتتح باب شعرنا الوطنى الثائر ، وضم إليه قصيدة فى مجد مصر الفرعونى القديم ، كما ضم قصيدة فى مشاهد الريف ، واضطرمت الروح العربية الأصيلة فى أشعاره بكل مقوماتها بحيث استطاع أن ينفذ من خلالها إلى موسيقاه الرصينة الصافية ، موسيقى يتصل فيها الماضى بالحاضر اتصالا خصبا حيًّا ، اتصالا تنمو فيه شخصيتنا الشعرية العربية نموا رائعا . وعنت الوجوه لشعره فى جميع الأقطار العربية بحيث عُدَّ ـ بحق ـ حامل لواء الشعر العربى الحديث . وسرعان ما حمله بعده حافظ وشوقى ، فإذا هما يمكِّنان لمصر من الزعامة الأدبية ما لا عهد لها به فى أى زمن من أزمنتها الماضية .

٢

وقد ولد حافظ قبل احتلال الإنجليز لمصر بنحو عشر سنوات ، واجتمعت له أسباب مختلفة ليكون صوت مصر الناطق عن محنتها فى هذا الاحتلال ، إذ نبت فى أسرة مصرية متواضعة من أسر الشعب ، ولم يكد يخطو على عتبة سنته الرابعة حتى توفى أبوه ، فكفله خاله ، وكان موظفا بسيطا محدود الدخل ، فألحقه بكتَّاب فى القاهرة وببعض المدارس ، ونُقل إلى طنطا فصحبه معه وأخذ يختلف بها إلى الجامع الأحمدى مختلطا بطلابه ، واستيقظت فيه موهبته الأدبية ، واندلع فى دخائله إحساسه ببؤسه وضيق عيشه ، وعمل فى مكاتب

بعض المحامين ، وهذا الإحساس لا يزايله ، مما جعله يشدو بأشعار يندب فيها سوء حظه . ويكبُّ حينئذ على قراءة الشعراء العباسيين من أمثال البحترى والمتنبى وأبى العلاء ، كما يكبُّ على قراءة أشعار البارودى ، ويبلغ من إعجابه به أن صمَّم على أن يسلك الطريق الذى سلكه فى مطالع حياته ، فترك طنطا ومكاتب المحامين بها ، والتحق بمدرسة الحرب ، وتخرج فيها ضابطا سنة ١٨٩١ وعُيِّن بوزارة الحربية ، ونقل إلى وزارة الداخلية غير أنه عاد سريعا إلى الحربية ، وأمضى بها بضع سنوات ، وهو فى أثناء ذلك يخالط الأدباء فى القاهرة . ويُدْعَى إلى مرافقة حملة كتشنر الأخيرة إلى السودان ويشتد ضيقه به ، وتنشب ضده ثورة فى الحملة سنة ١٨٩٩ ويشترك فيها حافظ ، ويُحال إلى الاستيداع ويطلب إحالته إلى المعاش ويجاب إلى طلبه بعد نحو ثلاث سنوات .

لقد عاد حافظ إلى وطنه بعد خمود ثورته وثورة رفاقه فى حملة السودان ، ولكن الثورة على الإنجليز وبطشهم وبغيهم لم تخمد فى نفسه أبدا ، بل ظلت مشتعلة ، وظل يُذْكيها بوقود من أشعاره حتى الأنفاس الأخيرة من حياته . وكان من أول مارمَى به بائيته التى نظمها عقب عودته من السودان ، والتى يصوِّر فيها تعثر جَدِّه وحظه لنسبته إلى الشرق والعرب ، وإنه ليندب بجدهم وسطوتهم حين كان يخشى الغرب بأسهم . ويلتفت إلى مصر ومحنتها بالإنجليز الغاشمين ، ويأسى لأحرارها فهم إن نطقوا بكلمة أُلقى بهم فى غياهب السجون ظلما وعدوانا ، ويصرخ :

أيشْتكى الفقرَ غادينا ورائحُنا
ونحن نمشى على أرضٍ من الذهبِ
والقومُ فى مصر كالإسفنجِ قد ظفرتْ
بالماء لم يتركوا ضَرْعًا لمحتلبِ

فبينا يتجرع حافظ وأبناء مصر البؤس المرير، ينعم الإنجليز بخيراتها وطيباتها ، بل إنهم لم يتركوا فيها ثمرا إلا نهبوه ولا ضَرْعا إلا احتلبوه ، وما مثلهم إلا كمثل الإسفنج يمتص كل ما حوله من ماء فى أى وعاء ، غير مبق منه بقية . ويكون من حظه وحظ مصر أن يُحال إلى المعاش وأن يخرج من خدمة الدولة والجيش فى ظل الاحتلال الإنجليزى ، ويلوِّح له الخديو عباس ومعه حواشيه أن يقرب منه ، ويأبى مُفْضيا إلى بؤسه وإلى أمته ، واقفا فى مقدمة صفوفها ينازل الإنجليز ، وكأنما سيفه لم يسقط من يده بخروجه من الجيش ، وغاية ما فى الأمر أنه استبدل به سيفا بل سيوفا أخرى قاطعة من أشعاره . وكان أول حادث خطير نازل فيه المحتل نزالا عنيفا حادث دنشواى لسنة ١٩٠٦، فإن خمسة من الإنجليز قصدوا هذه القرية لصيد الحمام بها ، وتعرَّض لهم بعض أهلها ، وأصيب أحدهم بضربة شمس إصابة أفضت إلى موته ، فثار كرومر عميد الإنجليز فى مصر ، وعقد لهم محكمة لمحاكمتهم ، فقضت بإعدام أربعة شنقا وجلد سبعة بالسياط وحبس ثمانية مددا مختلفة ، ونفِّذ الإعدام والجلد بمرأى من أهل القرية مبالغة فى التنكيل والعقاب . وغضب المصريون غضبا شديداً لهذه الفاجعة ، وفى مقدمتهم زعيمهم حينئذ مصطفى كامل وكتَّاب الصحف ، وتبارى الخطباء فى المحافل يصورون هذه الجريمة الوحشية الفظيعة ، واستشاط حافظ غضبا ، وأخذ يجسِّدها فى قصائد رائعة ، بمثل قوله ساخرا من الإنجليز سخرية لاذعة :

أيها القائمون بالأمر فينا
هل نسيتم ولاءنا والودادا
خفِّضوا جيشكم وناموا هنيئًا
وابتغوا صيدكم وجوبوا البلادا
وإذا أعوزتْكم ذاتُ طوق
بين تلك الرُّبَى فصيدوا العبادا
إنما نحن والحمامُ سواءٌ
لم تغادر أطواقُنا الأجيادا
ليت شعرى أتلك محكمة التَّفْ
تيش عادتْ أم عهد نيرون عادا

ومازال حافظ يصور هذه المأساة مصوِّبا سهام أشعاره إلى صدر كرومر وصدور الإنجليز من ورائه مذكيا فى أمته نار الألم لهذا الاعتداء الوحشى الفظيع ، محاولا أن يدفعها دفعا لمطالبتها بالحرية وحقوقها السياسية . لقد أصبح ـ بحق ـ شاعر الشعب الثائر وصوته الناطق ضد المحتل وبغيه وبطشه . وما يلبث مصطفى كامل زعيم الشعب وقائده فى جهاد المحتل الغاصب أن يذْوِى غصنه الفَيْنان ، ويلبى نداء ربه ، فيتولاه جزع ما بعده جزع وحزن ما وراءه حزن ، ويبكيه بقصائد ثلاث بكاء حارا ، بكاء يصور فيه فجيعة الشعب فى زعيمه وما أوقدت فيه من جمر اللوعة والأسى . ويدور عام ، وينتهز حافظ فرصة العام الهجرى ويحيِّى قدومه لسنة ١٩٠٩ ويلتفت إلى شباب مصر ، ويستثير حماستهم وحميتهم للمطالبة بالتحرر هاتفا بمثل قوله :

رجال الغَدِ المأمول إنا بحاجةٍ
إليكم فَسُدُّوا النَّقصَ فينا وشمِّروا
وكونوا رجالا عاملين أعزةً
وصونوا حِمَى أوطانكم وتحرَّروا
فما ضاع حَقٌّ لم يَنَمْ عنه أهلُهُ
ولا ناله فى العالمين مقصِّرُ

وبدون ريب بلغ حافظ فى شعره الوطنى منذ الثلاثين من عمره مكانة رفيعة تقصر عنها الأطماع ، إذ مضى يسخِّره لمنازلة أعداء الوطن ، ولكى يملأ صدور الشباب حماسة وفتوة وقوة ، لكى يخرجوهم من ديارهم مدحورين . كل ذلك والمحتل الآثم فى عنفوان سطوته وجبروته ، غير أن حافظا لم يكن يخشاه ولاكان يحسب له أى حساب ، مع ما يبث من العيون والأرصاد . وما يلبث الإنجليز أن يصدروا قانون المطبوعات تهديدا لزعماء الحزب الوطنى بعد وفاة مصطفى كامل ، ومن أجل أن يكمِّموا به أفواه الصحافة وغير الصحافة ، ويثور حافظ على هذا القانون الجائر ثورة عنيفة ، ويدعو فى شجاعة إلى الانقضاض عليه ، مهما كلف المصريين من الدماء وغالى الفداء حتى ليصيح فى قصيدة طويلة :

إن البليَّة أن تُباع وتُشترى
مصرُ وما فيها وأن لا ننطقا
فتدفقوا حُجَجًا وحوطوا نيلكم
فلكم أفاض عليكمُ وتدفَّقا
وامشوا على حذرٍ فإن طريقكم
وَعْرٌ أطاف به الهلاكُ وحلَّقا
الموتُ فى غشيانه وطروقه
والموتُ كل الموت أن لا يُطرقا

وهو يستنهض الصحفيين والشباب فى القصيدة أن يثوروا ضد العدو الباغى وما يريد من الخرس لألسنتهم بينما مصر تُنتهكُ أشد انتهاك ، ويطلب إليهم الحذر فى الطريق فإنه وعر ملىء بالفخاخ ، ولا يلبث أن يحتد ثائرا ، داعيا إلى اقتحام هذا الطريق مهما كان الموت فيه بالمرصاد ، حتى يتخلص الوطن من هذا الاستعباد .

ونمضى مع حافظ إلى سنة ١٩١١ فإذا ضيق ذات يده يضطر الشاعر الباسل للاحتباس وراء قضبان وظيفة بدار الكتب المصرية ، ويخفت زئيره الثائر ضد الإنجليز إلا قليلا . وتنشب ثورتنا الوطنية سنة ١٩١٩ ويعود إلى الأسد الهصور الرابض فى الدار غير قليل من زئيره . وما إن تنظم السيدات المصريات بقيادة صفية زغلول مظاهرة مطالبات بحقوق مصر المشروعة فى الحرية والاستقلال وتصدًّى لهن جنود المحتل الطاغى ، فيثور حافظ لتلك المعركة الباغية ، وينظم أنشودة وطنية حماسية ملتهبة ، يملؤها بالتهكم على الإنجليز والسخرية بهم سخرية مسمومة قاتلة ، ويطبعها الشباب فى منشورات ويذيعونها فى تلك الثورة لإلهاب الحماسة فى نفوس الثائرين حتى يعصفوا بالإنجليز عصفا . وكان عدلى قد ذهب سنة ١٩٢١ إلى لندن لمفاوضة الإنجليز وأخفقت مفاوضته ، وعاد فأقيم له حفل تكريم ، ألقى فيه حافظ آيته بل فريدته الوطنية الرائعة :

وقفَ الخلقُ ينظرون جميعا
كيف أبنى قواعد المجد وحدى

وفيها يتحدث بلسان مصر عن مجدها القديم فى عهد الفراعنة ، مفاخرا بقوتها حينئذ وبحضارتها وعلمها وشعرها وتلمذة أثينا وروما لها ، ويقول على لسانها وقد أوشكت أن تنال استقلالها ، إنها حرة كسرتْ قيودها ، وإنها مجد الشرق وعزه ، وتفخر برجالها الأباة الأعزاء الذين يفدونها بالمهج والأرواح . ويتأهب سعد زغلول لمفاوضة الإنجليز سنة ١٩٢٤ فينشده من قصيدة طويلة :

فاوضْ فخلْفَك أمةٌ قد أقسمتْ
أن لا تنام وفى البلاد دخيلُ
عُزْلٌ ولكن فى الجهاد ضراغمٌ
لا الجَيْشُ يُفزعها ولا الأسطولُ

فأبناء الشعب المصرى — حينئذ — عُزْل لا يحملون سلاحا ، ولكنهم فى الجهاد بواسل لا يفزعهم جيش العدو ولا أساطيله ، فأساطيلهم وجيشهم الذى لا يُدْفع حجج وحقوق وبراهين أقوى من كل سلاح . ويحذر سعدا من أحابيل الإنجليز ومكرهم وكيدهم ودهائهم ، ويقول : إن أوجست منهم شرا فاقطع حبل المفاوضات ، وعد إلينا رافعا رأسك ورأس شعبك . ويتوفى سنة ١٩٢٧ سعد زعيم مصر ، بل زعيم البلدان العربية ، بل لقد اتسعت زعامته حتى ليقرُّ له غاندى زعيم الهند بالزعامة والأستاذية فى الثورة على الإنجليز ، ويبكيه حافظ ، ويئن لمصاب مصر والشرق فيه أنينا طويلا . ويحال حافظ إلى المعاش فى سنة ١٩٣٢ وتُفَكّ عنه أغلال الوظيفة ، وكانت مصر حينئذ تجتاز فترة تعسة ، هى فترة حكم إسماعيل صدقى ، وما أصْلَى فيها الشعب من ظلمه وعسفه ، يسانده الإنجليز ويعضدونه ، وكانت صحف الحزبين الوفدى والدستورى تحمل عليه حملات شعواء فحمل معها الجندى القديم : حافظ سلاحه الشعرى ، وأخذ يرميه بأبياته وسهام أشعاره من مثل قوله :

يا آلة للظالمين ودُمْية
فى قَبْضتها النقضُ والإبرامُ
لاهُمَّ أحْىِ ضَميرهُ ليذوقها
غُصَصاً وتنسف نَفْسَهُ الآلامُ

وحافظ فى هذا الشعر الوطنى الثائر الذى كان يملأ به أبناء الشعب المصرى حماسة وفتوة وصلابة لمنازلة المحتل الغاشم يُعَدُّ سابقا لشعراء العربية فى مصر وغير مصر من البلدان العربية ، وهو سبق جعل له حظا غير قليل من الزعامة فى الشعر الوطنى العربى الحديث . ولم يشدّ حافظ هذا الوتر الوطنى وحده مبكرا إلى قيثارة شعره ، بل شدَّ إليها معه مبكرا أيضا وترا عربيا ، وكان أول نغم صبه منه صيحة قوية فى أبناء وطنه والأوطان العربية لإغاثة لغة الضاد ضد أعدائها حين سوَّلت لمستر ويلمور نفسه مهاجمتها فى عقر دارها ، وكان قاضيا إنجليزيا بمحكمة الاستئناف الأهلية ، فألف كتابا عن لغة أهل القاهرة العامية سنة ١٩٠٢ ودعا دعوة واسعة لاتخاذ العامية لسانا للأدب والعلم ، وأحدث ذلك رجَّة عنيفة فى مصر والبلاد العربية ، وتصدى له حماة العربية وفى مقدمتهم حافظ إبراهيم إذ سرعان ما نشر قصيدته : «اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها» مصوِّبا أبياتها بل سهامها إلى دعوته ، فقضت عليها قضاء مبرما ، وفيها يقول على لسان اللغة العربية :

وسعتُ كتابَ الله لفظا وغايةً
وما ضقتُ عن آيٍ به وعظاتِ
فكيف أضيق اليوم عن وصف آلةٍ
وتنسيق أسماء لمخترعاتِ
أنا البحرُ فى أحشائه الدرُّ كامنٌ
فهل ساءلوا الغوّاصَ عن صَدَفاتى

وحافظ يردُّ فى هذه الأبيات على ما كان يردِّده أعداء العربية من أنها لا تحمل لغة العلم الحديث ومخترعاته حينئذ ، ويقول إن هذا ليس

من قصور فيها ، وإنما هو قصور فى أهلها حينئذ ، ومعروف أنها تلافت هذا القصور فيما بعد . ويقول إنه يكفيها فخرا أنها وسعت كتاب الله ، مشيرا إلى ما سيحدث من قطيعة بيننا وبين لغة القرآن وأيضا بيننا وبين ماضينا إن نحن أصخنا لدعوة ويلمور المغرضة ، وقد قوّضتها قصيدة حافظ من أساسها ، واضطر ويلمور إلى مغادرة مصر وأوبته إلى بلاده وكان ذلك نصرا مبينا لحافظ وحياة العربية وأبنائها الأبرار فى كل مكان ، ونوّه شوقى بذلك فى مرثيته له منشدا :

يا حافظَ الفُصْحَى وحارسَ مجدِها
وإمامَ من نَجَلَتْ من البلغاء
ما زلتَ تهتفُ بالقديمِ وفضلِهِ
حتى حميتَ أمانةَ القدماء

وقد مضى حافظ يستشعر بقوة معانى الأخوة بين أبناء مصر وأبناء البلاد العربية ، وليس غريباً أن يلقَّب شاعر النيل : أدناه وأعلاه : مصر والسودان . ومرَّ بنا أنه أقام بالسودان سنوات قليلة . ولا نصل معه إلى سنة ١٩٠٨ حتى نرى جماعة من السوريين يقيمون له حفل تكريمٍ بفندق شبرد ، وفيه ينشد آيته البديعة السائرة : «الأمتان تتصافحان» ، ويستهلُّها بقوله :

لمصرَ أمْ لربوعِ الشَّامِ تنتسبُ
هنا العُلا وهناكَ المجدُ والحسبُ

وأخذ يصور كيف أن مصر والشام ركنان للشرق يخفق عليهما هلال الإسلام المضيىء وكيف أنهما ركنان عتيدان للضاد وأدبها الرفيع ، وإنها لأمها تجمع بينهما أمومتها الرَّءوم ، كما تجمع بينهما أبوّة النسب الشريف إلى العرب ، وإنها لروابط وُثقى تجعل راسيات الشام تميد وذُرَى لبنان تهيج حين تنزل بأختها مصر نازلة أو كارثة . ويحيِّى أبناء سوريا ولبنان المهاجرين إلى مصر والآخرين المبعدين فى الهجرة إلى العالم الجديد إلى أمريكا شمالا وجنوبا ، وينشد :

رَادُوا المناهلَ فى الدنيا ولو وجدوا
إلى المجرَّة رَكْباً صاعدا ركبوا
أو قيل فى الشمس للراجين منتجَعٌ
مَدُّوا لها سببا فى الجوِّ وانتدبوا
هذى يدى عن بنى مصرٍ تصافحكم
فصافحوها تصافحْ نفسَها العربُ

وأحسب أن كل سورى ولبنانى ودَّ ـ حينئذ ـ لو يصافح حافظاً هذه المصافحة الكريمة ، مصافحة الأخ لأخيه الشقيق البار . وتغير إيطاليا على طرابلس سنة ١٩١٢ تريد انتزاعها من الدولة العثمانية وكانت حينئذ تابعة لها ، ويبدو بعض الأمل فى انتصار تركيا ، فينشد حافظ قصيدة ميمية يفتتحها بقوله :

طمعٌ ألقى عن الغربِ اللِّثاما
فاستفقْ ياشرقُ واحذرْ أن تناما

ويصوِّر بسالة الطرابلسيين والأتراك فى الحرب وأنهم يموتون كراما فى سبيل الذود عن الحمى ، ويجسِّد فظاعة الإيطاليين ووحشيتهم فى قتل الذرارى والتمثيل بالنساء والشيوخ ، لا يرحمون طفلا ولا يبقون على غلام ، ويقول إننا ملأنا البر من أشلائهم ، وأحلناه حمما أشد حَصْداً لهم من بركانهم فى جنوب بلادهم فيزوف ، وينشد :

اطمئنِّى أُمَمَ الشرقِ ولا
تَقْنَطِى اليومَ فإن الجدَّ قاما
إنَّ فى أضلاعنا أفئدةً
تعشق المجدَ وتأبى أن تضاما

ولم ينتعش الجد والحظ طويلا فإن إيطاليا لم تلبث أن استولت على طرابلس استيلاءها المشئوم . وكان حافظ صديقا حميما لخليل مطران اللبنانى الأصل الذى اتخذ مصر دارا ومقاما ولقِّب شاعر القطرين ، وقد أقيم له فى سنة ١٩١٣ حفل تكريم بدار الجامعة المصرية ، وفيه حيَّاه حافظ بإحدى روائعه ، وفيها يصور مابين مصر والشام من وشائج الرحم والقربى فى حوار طريف بين غادتين : شامية ومصرية ، ومن بديع ما قالت غادة الشام :

إنما الشامُ والكنانةُ صِنْوا
نِ رَغْمَ الخطوب عاشا لِزاما
أُمُّكم أُمُّنا وقد أرضعتْنا
مِنْ هَوَاها ونحن نأبَى الفِطاما

فالشام والكنانة صنوان أو أختان شقيقتان لم تبارحا العهد ولا فارقتاه طوال الزمان ، مهما ألم بهما من خطوب ، إنها أخوةٌ ثمرة لتاريخ طويل ، وحَّدتْ بينهما فيه اللغة والدين والآمال والآلام . ويزور حافظ بيروت فى صيف سنة ١٩٢٩ ويقام له حفل بالجامعة الأمريكية لسماع قصيدته «تحية الشام» وينزل دمشق ويستقبله المجمع العلمى العربى استقبالا حافلا يتبارى فيه الخطباء والشعراء ، وتتردد على كل لسان رائعته البديعة : «تحية الشام» وما فى فواتحها من مثل قوله :

حَيَّا بَكُورُ الحيَا أرباعَ لُبْنانِ
وطالعَ اليُمْنُ مَنْ بالشام حَيَّانى
لى موطنٌ فى رُبوعِ النيلِ أُعْظِمُهُ
ولى هنا فى حِماكم موطنٌ ثانى
حسبتُ نفسى نزيلاً بينكم فإذا
أهلى وصَحْبى وأحبابى وجيرانى

ويمضى فى تحيته لبنان وسوريا الشقيقتين . ويثنى على أعلامها فى مصر ومن تيمَّموا منهم أمريكا ، ويُهيب بالشرق أن يدفع عنه أطماع الغرب ، وأن تتوحد شعوبه حتى تتخلص من نيره ، ويعود النيل مشغوفا بالأردن مهديا أشواقه إلى بَرَدَى بدمشق ، غير مُخْف وجْده بالعراق ودجلة والفرات ، بل إن له حنينا إلى نهر سيحان فى آسيا

الوسطى وما وراءها ، وبذلك لا يتمنى فقط وحدة العرب ، بل يتمنى معها وحدة الشرق فى كل البقاع ، حتى يكبحوا جماح الطامعين فيهم ، ويردوهم عن ديارهم إلى غير مآب .

ودائما يأمل حافظ فى الشرق وتحفُّزه ضد الغرب ، ودائما يستثيره ويستنهضه ليرد عنه عدوان الغرب آخذا بخناقه ، والشرق عنده يعنى الشرق الأوسط العربى بما يشمل الترك العثمانيين ، والشرق الأقصى بما يشمل اليابان ، وقد هلل طويلا لنسفها جزءا من الأسطول الروسى فى بورت آرثر سنة ١٩٠٤ وما أعقبه من الحرب بينها وبين الروس وما أخذ يظهر فى الأفق من تباشير انتصارها عليهم ، أو بعبارة أخرى انتصار الشرق على الغرب ، ويرسم إعجابه ببطولتها فى افتتانه بغادة يابانية ملكت عليه لُبّه حين رآها تقتحم مع قومها حرب الروس لتقضى واجب الوطن المفدَّى ، ويخاطبها حافظ متعجبا من بسالتها ، فترد عليه إنها تستعذب — مثل قومها — وِرْدَ الرَّدَى ، وتقول إنها يابانية لا تنثنى عن مرادها ولو كان فيه حتفها وهلاكها ، وإنها إن كانت لا تحسن حمل السلاح ، فنى إمكانها مداواة الجراح وتنشد :

هكذا (الميكادُ) قد علَّمنا
أن نرى الأوطان أمًّا وأبا

فالميكادو ملكهم لقّنهم درسا لا ينسونه أبدا ، هو محبة الوطن والبِرّ به : بِرُّ الأبناء بالآباء ، وفداءه بالأرواح والدماء . وتنتصر اليابان ويبتهج حافظ ويرى فى ذلك إرهاصا لاسترداد شعوب إفريقيا وآسيا حقوقها وسيادتها من الغرب ، وفى ذلك يقول :

أتى على الشَّرقِ حينٌ إذا
ما ذُكرَ الأحياءُ لا يُذْكَرُ
حتى أعاد (الصُّفْرُ) أيامه
فانتصف الأسودُ والأحمرُ

ويريد بالصفر اليابانيين إذ دحروا الروس وأجلوهم عن كوريا ومنشوريا . ويتخذ حافظ من هذا الانتصار اليابانى شعارا شرقيا يردده فى أشعاره للشباب والناشئة كى يترسموا هذا المثل اليابانى الرفيع ، كقوله فى حفل أقامته مدرسة مصطفى كامل سنة ١٩٠٦ لتوزيع الجوائز على المتفوقين من طلابها :

فيا أيها الناشئون اعملوا
على خير مصرٍ وكونوا يدَا
وها أمةُ (الصُّفْر) قد مهدتْ
لنا النَّهج فاستبقوا الموْردا

وحين ضرب الأسطول الإيطالى مدينة بيروت فى أثناء الحرب الطرابلسية المارة نظم تمثيلية قصيرة بين جريح من بيروت وزوجته وطبيب وعربى ، وقد بثَّ فيها على لسان الجريح وهو يكاد يلفظ أنفاسه روحا شرقية إذ يتمنى أن يسترد الشرق جلاله ورفعته ، حتى يعلم الغرب أنا كأمة اليابان لا نرتضى الذلة والهوان.

وعلى نحو ما شد حافظ إلى قيثارته أوتاراً شرقية وعربية ووطنية شد وترا إسلامياً بديعاً ، وهو يتجلى فى مدائحه لعبد الحميد سلطان الدولة العثمانية وخليفة المسلمين ، كما يتجلى فى مديحه لخلفه السلطان محمد رشاد الخامس حتى ليؤمل استيحاء من لقبه أن يعيد إلى العالم العربى عهد الرشيد .

وكان لايزال يعد الترك — كما أسلفنا — جزءا من الشرق ، وكانوا لايزالون يمدون سلطانهم على العراق والشام وبلاد المغرب ، ويؤمل دائما أن تعود قوتهم حتى يستعيد الشرق والإسلام مجدهما ، وحتى يذل الغرب صاغرا . وأقوى من هذا النغم الذى كان يوقعه على قيثارته أو على هذا الوتر الإسلامى أشعاره فى المصلح العظيم الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده ، وكان قد اتصل به ، وهو فى حملة كتشنر بالسودان ، ولما عاد قربه منه وفسح له فى مجالسه ، وجعله من خاصته ، وكان لذلك أثر عميق فى نفس حافظ ، فأخذ يشيد بالشيخ وبدعوته الإصلاحية وكل مااتصل بها من فتح باب الاجتهاد فى الدين وتخليصه مما علق به من الأوهام والخرافات على نحو مايلقانا فى فائية له ، إذ يهيب به فيها أن يقضى على البدع المستحدثة ، ويشيد بفتاويه الصائبة ، وله يقول فى قصيدة ثانية :

ياأمينا على الحقيقة والإفـ
ـتاء والشرع والهدى والكتاب
أنت نعم الإمام فى موطن الرأ
ى ونعم الإمام فى المحراب

ويصب حافظ فى القصيدة سياط غضبه على خصوم الإمام من الشيوخ وغيرهم ، مدافعا عنه دفاعا حارا . ومايلبث الإمام أن يلبى داعى ربه ، فيرثيه حافظ رثاء يضطرم بنارموقدة من اللوعة والأسى واللهفة والحسرة مستهلا له بهذين البيتين الملتاعين :

سلام على الإسلام بعد محمد
سلام على أيامه النضرات
على الدين والدنيا على العلم والحجا
على البر والتقوى على الحسنات

وتظلم الدنيا فى عينى حافظ ويخال كأن الدين أصبح بلا حماة ، فقد توفى حاميه ضد أعداء الإسلام الطاعنين فيه من أضراب هانوتو وربنان الفرنسيين ، ويقول إن الشرق بكى له وندبه جازعا متحسرا : بكت له الهند والصين ومصر والشام وإيران وتونس ، بل بكى عالم الإسلام جميعه وأنّ للفجيعة فيه أنينا متصلا غير منقطع . ويلتفت حافظ مرارا إلى أضواء العام الهجرى حين تهل على العالم الإسلامى ، ويحييه تحيات رائعة على نحو مايلقانا فى رائيته التى نظمها سنة ١٩٠٩ :

أطل على الأكوان والخَلْقُ تنظر
هلالٌ رآه المسلمون فكبروا

ويذكر هجرة الرسول الكريم فيه وكيف كان يماشيه جبريل وتسعى وراءه ملائكة ترعى خطاه ، وفى يسراه هدى من الله ساطع وفى يمناه الكتاب المطهر ، ويعدد ديار الإسلام من الهند مارا بتركيا إلى مراكش ، ويهيب بشباب مصر أن يرعوا حمى وطنهم ويحرروه من مستعمره الغادر الآثم ، حتى إذا كانت سنة ١٩١٨ نظم ملحمته «عمر بن الخطاب» مصورا سيرته وإقامة حكمه على الشورى مع أمثلة من زهده فى حطام الدنيا ورحمته وتقشفه وهيبته وانصياعه للحق حتى يجسد للشباب المسلم سيرة الحاكم الإسلامى العظيم ، لعل منهم من يعيدها حية ناضرة للأمة الإسلامية ، فتأخذ بها فى نهضتها المأمولة .

وشد حافظ إلى قيثارته بجانب أوتار الإسلام والشرق والعروبة والوطنية وتراً خامسا كان السابق إليه بين شعراء العربية لعصره غير منازع ، ونقصد وتر الشعر الاجتماعى الذى حارب فيه بغير هوادة عللنا الأخلاقية والاجتماعية ومن يمثلونها من فقيه لايخشى الله فيما يحرم ويحلل ابتغاء نفع زائل ، وطبيب يلتهم أموال المرضى بالباطل ، وأديب منافق يقلب الباطل حقا . ودعا فى أشعار كثيرة إلى البر بالفقراء والتعساء وإنشاء الملاجىء لهم دعوة تملأ القلوب عليهم شفقة ورحمة وعطفا ، من مثل قوله فى حفل أقامته جمعية لرعاية الأطفال سنة ١٩١٠ واصفا بؤس حامل كأنها من جوعها ونحولها شبح من الأشباح أو رسم على طلل من الأطلال :

قد مات والدها وماتت أمها
ومضى الحمام بعمها والخال

وإلى هنا حبس الحياء لسانها
وجرى البكاء بدمعها الهطال

ويقول إنه وقف ينظر إليها ، وكأنه عابد فى هيكل ينظر إلى تمثال من تماثيل الجمال ، غير أن نوائب الدهر مازالت تختلف عليها حتى زايلها كل جمال . وحنا حافظ عليها فحمل هيكل عظمها ــ كما يقول ــ إلى دار لرعاية الأطفال ، وتناولتها منه بالرفق أيد طاهرات ، كأنها أيدى أمهات يكلأن أطفالهن ، وسرعان مارعاها طبيب ، وودعها حافظ وقد اطمأن أنه تركها بين أهلها ، ويثنى على منشئ مثل هذه الدار الذين يوالونها هى وأمثالها بالبر ابتغاء وجه الله . وبمثل ذلك كان يحرك النفوس لتستشعر الرحمة وتبذل أموالها للملاجىء والجمعيات الخيرية لأيامه . وكان ماينى يدعو إلى النهوض بالتعليم وإنشاء الجامعة والمدارس ، وله فى طلب العون لمدرسة بنات ببور سعيد قصيدة بديعة يقول فيها بيته المشهور :

الأم مدرسة إذا أعددتها
أعددت شعبا طيب الأعراق

وظن كثيرون حين رأوه فى رثائه لقاسم أمين لايقطع بإصابته ولاخطئه فى دعوته إلى تحرير المرأة أنه لم يكن من نصرائه فيها ، وقالوا لعله خشى من تشهير أعدائها به كما شهروا بقاسم صاحبها . وفاتهم أن حافظا كان شجاعا جريئا ، وكان إذا رأى الرأى لم يخش فيه لومة لائم ، وأيضا فاتهم أن لحافظ بائية لم تنشر فى ديوانه حيا بها قاسما ودعوته قائلا :

أقاسم إن القوم ماتت قلوبهم
ولم يفقهوا فى السِّفر ماأنت كاتبه

ولو خطرت فى مصر حواء أمنا
يلوح محياها لنا ونراقبه

وفى يدها العذراء يسفر وجهها
تصافح منا من ترى وتخاطبه

وخلفها موسى وعيسى وأحمد
وجيش من الأملاك ماجت مواكبه

وقالوا لنا رفع النقاب محلل
لقلنا : نعم حق ولكن نجانبه

وحافظ يريد بالسفْر كتاب قاسم أمين : «تحرير المرأة» . وواضح أنه فى القصيدة لاينتصر له ولدعوته فقط بل يثور ثورة عنيفة ضد خصومه ساخرا منهم سخرية شديدة .

ولعله قد اتضح ماهيأ حافظ لمصر من حظ أو حظوظ فى زعامة النهضة الشعرية الحديثة ، فقد كان سابقا مجليا لشعراء العربية فى كثير من الأغراض الشعرية : فى منزعه الاجتماعى ووقوفه مع قاسم أمين ودفاعه عنه ، وكذلك فى وقوفه مع الإمام محمد عبده ودعوته الدينية الإصلاحية وفى منزعه الإسلامى بعامة ، وفى منزعه الشرقى والعربى والوطنى الثائر فى مواجهة الغرب واستعماره البغيض .

٣

ونهض مع حافظ لمصر بهذه الزعامة شوقى ، وقد ولد قبله بنحو عامين لأسرة مترفة كانت تعيش بباب الخديو إسماعيل ، كما يقول فى بعض شعره ، وبذلك لم يعرف شيئا فى نشأته من شظف الحياة كما عرف حافظ ، وأظلت الرفاهية بقية حياته ، واختلف ــ منذ نعومة أظفاره ــ إلى المدارس ، وأخذت تتيقظ موهبته الشعرية فى نفسه مبكرة وهو لايزال دون منتصف العقد الثانى من حياته ، حتى إذا أتم تعليمه الثانوى التحق بمدرسة الحقوق لدراسة القانون ، ولم يلبث فيها أن التحق بقسم الترجمة وتخرج فيه سنة ١٨٨٧ ، وكان قد أخذ يشدو بمدائح توفيق فعيّن أباه عليا مفتشا فى الخاصة الخديوية ، ثم عينه بعده ، ورأى أن يرسله إلى فرنسا ليكمل دراسة القانون ، وهناك التحق شوقى بمدرسة الحقوق فى مونبلييه ، وظل بها عامين ، وأتيح له زيارة إنجلترا ولندن ، وأكمل دراسته بباريس ، وحصل منها بعد عام على إجازته النهائية ، ومكث بعد حصوله عليها يختلف إلى مسارح باريس نحو ستة أشهر ، ولاشك فى أنه كان يكب على مشاهدة تلك المسارح مما جعله يؤلف الصورة الأولى لمسرحية على بك الكبير ، وأيضا كان يكب على قراءة الآداب الفرنسية مما جعله يترجم

قصيدة البحيرة للامرتين . وعاد شوقى إلى مصر فعين فى القصر بقلم الترجمة . وعلى نحو ماكان يتقن الفرنسية كان يتقن التركية وترجم منها بعض أشعار منثورة فى ديوانه .

ويبدو ـ فى وضوح ـ أن شوقى ـ منذ عودته من الغرب ـ أحس فى عمق بأن القدر اختاره ليكون شاعرا لمصر فى محنتها بالاحتلال الإنجليزى ، يدل على ذلك ـ أوضح الدلالة ـ أننا نجده يعكف على تاريخها منذ أقدم العصور حتى تمثله تمثلا رائعا ، محاولا أن يتخذ منه درعا لها أودروعا كى تتحدى الإنجليز وتناضلهم نضالا عنيفا على نحو ما توضح ذلك ملحمته : «كبار الحوادث فى وادى النيل » وهى فى مائتين وتسعين بيتا ، نظمها كى يلقيها فى مؤتمر المستشرقين الذى انعقد بجنيف ١٨٩٤ مندوبا عن مصر ، ولم يكن قد تجاوز الخامسة والعشرين من عمره ، وفيها يهتف باسم مصر التى دنس الإنجليز ثراها بأقدامهم :

وبنينا فلم نخلِّ لبانٍ
وعلونا فلم يجزنا علاء

فمصر العظيمة لاتنال ، وهل تنال الجبال الشماء ؟ وهل تنال السماء ؟ ويشيد بفراعنتها وماشادوا فيها من العلوم والحضارة والمدنية العريقة . وينفى شوقى ماادعاه الأصاغر من مؤرخى أثينا وغيرهم من أن الأهرامات بنيت سخرة . ويصور نشوب حرب ظالمة بين الدهر ومصر ، فإذا ذئاب الهكسوس تجوس خلال ديارها ، وينتهز الفرصة ليخز وخزا أليما من يتزلفون إلى المحتل ابتغاء المتاع المادى زلفى خسيسة ، بينا يحس الشرفاء بأنهم غرباء فى ديارهم ، ويلتفت إلى المستعمر الباغى متوعدا منذرا :

يسكن الوحش للوثوب من الأسـ
ـر فكيف الخلائق العقلاء

وتطرد مصر الهكسوس نظراء الإنجليز الغاصبين ، ويعيد لها رمسيس العظيم مجدها القديم ، وسرعان مايجسم البلاء الخطير الذى يبتلى به الحاكم الشرقى بسبب الزعانف المحيطين به المكثرين من تملقه ومداهنته ، فإذا هو يمتلىء غرورا وخيلاء وطغيانا ، يقول :

فإذا ماالمملّقون تولّـ
ـه تولى طباعَه الخيلاء
وسرى فى فؤاده زخرف القو
ل يراه مستعذبا وهو داء

ويقول إنه داء لم يمس رمسيس لأنه كان أعظم من أن يمسه وأعلى من أن يغره السفهاء . ويذكر هزيمة بسامتيك أمام قمبيز وأنه ظل له إباؤه وكبرياؤه مما أوغر صدر قمبيز عليه ، فأمر أن تمر به ابنته وهى فى زى الإماء ، تحمل جرة لجلب الماء ، ورأت أباها ، فلم تبك ولم تسقط لها دمعة ، شعورا بإباء مابعده إباء وعزة لاتشبهها عزة ، وبالمثل بسامتيك حين رأى ابنته لم يتحرك له جفن ولم تدمع له عين ، وكأنه صخرة صماء ، حتى إذا رأى صديقا له أذله الفرس بكى له رحمة وشفقة . وكأنما اتخذ شوقى من بسامتيك مثلا حيا لكل مصرى ، مثلا للوفاء أمام الأصدقاء ومثلا للشعور الطاغى بالكرامة أمام المحتلين للديار . وينوه شوقى بالإسكندر وبنائه الإسكندرية ، ويلم بتاريخ البطالمة . ثم يذكر كيف تجلت رحمة الله بعباده ، فأنقذهم من ظلمات الوثنية بما نشر فيهم من أضواء الرسالات السماوية ، ويهلل لموسى ومنشئه بمصر ورسالته إلى فرعون ، وعيسى ومولد الرفق معه ورسالته ، وينشد :

إنما ينكر الديانات قوم
هم بما ينكرونه أشقياء

ويقول إن النور أشرق فى العوالم بالرسالة المحمدية وبمعجزتها الباهرة : القرآن الكريم ، وعمت مشاعل هذا النور مصر على يد فاتحها عمرو بن العاص النير الوضاء ، ويمر سريعا بتاريخها بعده ، ويشيد بصلاح الدين قاهر الصليبيين وبمعاملته ومعاملة المسلمين والعرب السمحة لأعدائهم من حملة الصليب ، ويهتف :

هكذا المسلمون والعرب الخا
لون لا مايقوله الأعداء

ويذكر نابليون ويلم بالأسرة العلوية . وإنما أطلنا الوقوف عند هذه القصيدة لأنها تعد أم شعر شوقى ، ولأنها تصوره وقد شد إلى قيثارته مبكرا وتر الوطنية وبث الحمية فى نفوس الشباب للدفاع عن مصر أمام الغرب ، فإذا زها بمدنيته الحاضرة فإن لها مدنية قديمة مجيدة . وشد إلى قيثارته فى القصيدة وَتَرى الإسلام والعروبة ، ونراه يلخص مضاء مصر وعتوها وتنكيلها بمن تسول له شياطينه احتلالها ، إذ يتوقف فى القصيدة ليصرخ فى وجه الإنجليز :

علمت كل دولة قد تولت
أننا سمُّها وأنّا الوباء

علم بذلك الهكسوس والفرس والإغريق والرومان والفرنسيون ، وسيعلم الإنجليز ـ عما قريب ـ علم اليقين . وتتعدد ألحان الأشعار الوطنية عند شوقى ، فمنها هذا اللحن التاريخى الرائع ، ومن روائعه فيه قصيدته : «أنس الوجود» وقد وضع بين يديها مقدمة خاطب فيها روزفلت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة حين زار مصر سنة ١٩١٠ وألقى بالجامعة المصرية القديمة خطابا أثنى فيه على حكم إنجلترا لمصركما أثنى على الدين المسيحى ، وهاجم الإسلام . وعاتبه شوقى فى المقدمة ، ثم أخذ يصف قصر أنس الوجود الماثلة أطلاله وهيا كله بجزيرة عند أسوان ، ويستهل وصفه بقوله مخاطبا روزفلت :

اخلع النعل واخفض الطرف واخشع
لاتحاول من آية الدهر غضا

وشوقى يطلب إلى روزفلت حين يلم بقصر أنس الوجود أن يقف

أمامه وقوف العابد الخاشع فى المحراب القدسى . إنه محراب من محاريب مصر وتاريخها القديم بكل مايحمل من عظمة وجلال . ونمضى مع شوقى إلى سنة ١٩١٥ فإذا هو يقدم فريدته الرائعة : «النيل» إلى مرجليوث المستشرق الإنجليزى بجامعة أكسفورد ، مستهلا لها بقوله :

من أى عهد فى القرى تتدفق
وبأى كف فى المدائن تغدق

وقد مضى فيها يصور عبادة المصريين للنيل وتاريخ الفراعين ومجدهم العريق : الحضارى والحربى ، وذكر تابوت موسى وقصة يوسف وإخوته ومريم وعيسى ونزول الإسلام مصر واستضاءتها بأنواره ، كل ذلك جسمه فى تلك القصيدة الفريدة ، حتى يعطى النيل شخصيته المعنوية بجانب شخصيته الحسية . وفى سنة ١٩٢١ ينظم فريدته : «أبو الهول» مستعرضا فيها مواكب التاريخ المصرى التى مرت تحت بصر أبى الهول من أيام فرعون إلى أيام الرومان ، ويقف قليلا عند الدين القديم : دين إيزيس وآبيس والديانات السماوية : دين موسى وعيسى ومحمد ، ثم يذكر نهضة مصر لعصره ويقول إن تباشير الانبعاث أشرقت وأشرق معها صبح البعث الجديد . وينشق صدر أبى الهول عن فتى وفتاة ينشدان نشيد نهضتنا :

اليوم نسود بوادينا
ونعيد محاسن ماضينا

واكتشف قبر توت عنخ آمون سنة ١٩٢٣ وراع العالم بما فيه من كنوز وتحف طائلة ، وتغنى شوقى بهذا الاكتشاف فى قصيدة نونية فريدة استهلها بقوله :

قفى ياأخت يوشع خبرينا
أحاديث القرون الغابرينا

ويريد بأخت يوشع الشمس معبودة الفراعين ، ويقول لها إن قرنك خضيب ولاتحصى على الأرض الطعين ، وماأنت إلا هرة أكلت بنيها وتنتظر الجنين ، ويتحدث عن الفراعنة ومجدهم الغابر محاولا أن يبث الحمية فى الشباب ليعيدوا ملك آبائهم ، ثم وصف مقبرة توت عنخ آمون وكنوزها النفيسة ، وكانت مصر حينئذ تضع دستورها وتستعد لحكم شورى نيابى ديمقراطى ، ويهتف شوقى بتوت عنخ :

زمان الفرد يافرعون ولى
ودالت دولة المتجبرينا
وأصبحت الرعاة بكل أرض
على حكم الرعية نازلينا

وينعقد البرلمان المصرى لأول مرة سنة ١٩٢٤ وينظم قصيدة يوازن فيها بين أعظم حادثين حينئذ : كشف مقبرة توت عنخ آمون وانعقاد البرلمان ، ويقول إن مصر بلغت رشدها وأشدها . وما يلبث أن ينظم لسنة ١٩٢٥ قصيدته البديعة فى توت عنخ آمون :

درجت على الكنز القرون
وأتت على الدن السنون

وفيها يتحدث عن حضارة الفراعين ويحيى توت عنخ آمون ، ويقول له إن عهد الجبابرة ولى وأصبح الحكم شورى لاليدين لحكم الفرد البغيض . وراء هذه القصائد أشعار منثورة فى قصائده الأخرى يتحدث فيها عن مجد مصر القديم ، محاولا أن يحيله تماثيل منصوبة تحت أعين الشباب المصرى كى يتخلص من الاحتلال الإنجليزى الغاشم ، ويسترد لمصر مجدها ودورها التاريخى العظيم .

ولحن ثان فى أشعار شوقى الوطنية كان يلتقى فيه مع حافظ ، وهو الوقوف فى وجه الغاصب المحتل ووجوه أذنابه وتسديد سهام أبياته الملتهبة إلى صدورهم وصدره ، ومن أوائل ما يلقانا عنده من ذلك قصيدته فى مصطفى رياض رئيس الوزارة المصرية حين ألقى خطابا فى افتتاح مدرسة محمد على الصناعية ، نوه فيه بكرومر معتمد بريطانيا صاحب جريمة دنشواى المشهورة ، وأزرى بعباس وحكمه ، حتى إذا أشرق الصباح نشرت الصحف قصيدة لشوقى أنبه فيها تأنيبا عنيفا بمثل قوله :

غمرت القوم إطراء وحمدا
وهم غمروك بالنعم الجسام
خطبت فكنت خَطْباً لا خطيبا
أضيف إلى مصائبنا العظام

وأى مصيبة على أمة أكثر هولا من أن يخونها أحد بنيها ، ويرتمى فى أحضان المستعمر الأجنبى لقاء ما يمن به عليه من النعم الجسام التى تملأ بطنه نارا . ونُقل اللورد كرومر من مصر سنة ١٩٠٧ وأقيم له حفل وداع خطب فيه وذم إسماعيل كما ذم المصريين لأنهم لم يرعوا من الاحتلال الإنجليزى الأثيم ، فرد عليه شوقى بقصيدة حماسية ملتهبة يقول فى تضاعيفها :

لما رحلت عن البلاد تشهدت
فكأنك الداء العياء رحيلا

وكان شوقى صديقا لمصطفى كامل زعيم الوطن ، فلما هصر الموت غصنه شابا ناضرا تأثر لرحيله تأثراً عميقا ، شاعرا بنكبة الشعب فيه ومصيبته التى لا تدانيها مصيبة ، ومن أجمل مراثيه فيه وأروعها قصيدته :

المشرقان عليك ينتحبان
قاصيهما فى مأتم والدانى

وكان يكثر من مديح عباس ، وكان يختار عملا من أعماله أو إصلاحا من إصلاحاته ، فيجعله محور مديحه ، وكأنه مندوب عن الشعب يتكلم بلسانه ، ويصور مطالبه وأمانيه لحاكمه ، وقد هلل له حين رأى إقامة الجمعية التشريعية حتى يشرك الشعب معه فى الحكم ، بنظام الشورى الديمقراطى ، وله يقول فى إحدى مدائحه :

أخذت بشورى الحكم فينا
وما تألو مناهجه اتباعا

ولما نشبت الحرب العالمية الأولى فى هذا القرن العشرين ، ونفى عباس عن مصر ، وأقام الإنجليز على عرشها السلطان حسين كامل وأعلنوا الأحكام العرفية ، غضب لعباس ، ونشر قصيدة يعلن فيها غضبه وسخطه يقول فيها : «إن الرواية لم تتم فصولا» مشيرا بذلك إلى أن الإنجليز يبيتون لمصر شرا سيظهر عما قريب ، فخافوا من تأثير شعره فى نفوس المصريين فأمروا بنفيه من مصر واختار الأندلس مقاما له . واشتد به الحنين هناك إلى وطنه ، وأخذ يصور حنينه إليه فى قصائد رائعة ممجدا لتاريخه الحضارى العريق . ويعود شوقى إلى مصر سنة ١٩٢٠ويجد أرضها مخضبة بدماء الشعب التى سفحها رصاص الإنجليز فى حركته الوطنية ، ولايعود إلى القصر ، بل يعيش حرا طليقا مع شعبه ، ويتغنى بكل مايجيش بنفسه من مطالب ومطامح ، من ذلك أن الشعب لم يرتض تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ لما وضع الإنجليز فيه من قيود تكاد تلغى السيادة المصرية ، وينادى مع الشعب بأنه دون مطالبه وأمانيه ، ويصيح :

رأس الحماية مقطوع فلا عدمت
كنانة الله حزما يقطع الذّنبا

فعقرب الحماية قد قطعت رأسها ولابد أن يتبعها قطع الذنب ، ومضى شوقى مع الشعب يغنيه آماله فى الدستور وقيام النظام البرلمانى ، وتنشأ الأحزاب وينشب بينها تناحر شديد،ويتمنى الشعب لو اتحدت صفوفها ، وينظم فى ذلك قصيدته : «إلام الخلف بينكم إلاما ؟» داعيا فيها إلى الاتحاد المنشود ، وتُرَدُّ إلى المعتقلين السياسيين من شباب الوفد حرياتهم سنة ١٩٢٤ ، فينشد قصيدة حماسية يطالب فيها بالحرية ، ويحمس الشباب كى يستأنفوا جهاد المعتدى الأثيم حتى يعيدوا المجد الحضارى لوطنهم ، ويهتف فيهم :

وجه الكنانة ليس يغضب ربكم
أن تجعلوه كوجهه معبودا

إن الذى قسم البلاد حباكمُ
بلدا كأوطان النجوم مجيدا

قد كان ـ والدنيا لحود كلها ـ
للعبقرية والفنون مهودا

وبهذه الروح العالية العاتية التى لاتقهر ظل شوقى يستثير المصريين ليستردوا بلدهم من المحتل الغاصب ، ومجدهم من الدهر الجائر .

وتوفى سعد زغلول زعيم الامة وقائدها إلى الاستقلال والحرية ، فبكاه بكاء حارا بمرثيته الملتاعة :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها
وانحنى الشرق عليها فبكاها

ويجسد للشعب فاجعته وخسارته الكبرى فى زعيمه ، وكيف خلت منابره من خطابته المتأججة و ساحاته من صولات نضاله المستميت ضد المستعمر الغاشم مستخلصا من براثنه الاستقلال والدستور وغير الدستور .

ولحن ثالث فى أشعار شوقى الوطنية صور فيه حبه لوطنه ، حبا يفوق كل حب ، حبا يجعله لايرى فى الدنيا سواه ، حتى لكأنه الفردوس ، يقول وقد اشتدت به لواعج الشوق والحنين إليه ، وطالت غيبته عنه فى المنفى بإسبانيا :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه
نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

فحتى لو كان يتقلب فى أعطاف الخلد وجنبات الجنان لن ينساه أبدا ، ولن يغيب عن بصره ، ولن يغرب عن خياله ، وما كان أشد فرحته حين عاد إليه بعد المنفى الطويل . وكأنما رد دم الشباب الحار إلى شرايينه ، فيهتف مبتهجا :

أيا وطنى لقيتك بعد يأس
كأنى قد لقيت بك الشبابا

ولو أنى دعيت لكنت دينى
عليه أقابل الحتم المجابا

أدير إليك قبل البيت وجهى
إذا فهت الشهادة والمتابا

فمصر دينه ومعبوده القدسى وإليها يتولى وجهه ، وتتولى روحه حتى قبل الكعبة المقدسة ، إنها معبوده بثراها الطاهر العبق . وشوقى ـ بهذه الأبيات ومايماثلها ـ يبلغ من حب مصر ما لم يبلغه شاعر قبله ولابعده ، حتى لكأنما يريد أن يعانق ـ عناق المؤمنين المخلصين المنيبين ـ كل ذرة فى ثراها من ذرات الرمل وكل قطرة فى جداولها من قطرات النيل .

وبجانب هذه الألحان الوطنية الرائعة كان شوقى يوقع على قيثارته ألحانا عربية بديعة ، صور فيها بقوة عواطف العرب القومية حتى ليصبح مهوى أفئدتهم من الخليج إلى المحيط . ومن أوائل مايلقانا من هذه الألحان افتخاره ببغداد وماوضعت من قواعد فى فروع الدين الحنيف وشريعته حتى لتسمو على روما وقوانين شريعتها المشهورة ، كما تسمو عليها بخطبائها وأدبائها وخلفائها من أمثال الرشيد والمأمون والمعتصم . يقول فى نهج البردة التى نظمها لسنة ١٩١٠ ممتدحا بها الرسول الكريم :

دار الشرائع روما كلما ذكرت
دار السلام لها ألقت يد السلم
ماضارعتها بياناً عند ملتأم
ولاحكتها قضاء عند مختصم
ولااحتوت فى طراز من قياصرها
على رشيدٍ ومأمونٍ ومعتصم

فدار السلام : بغداد فوق روما فى الشرائع وفى البيان ، وفى القضاء والعدل ، وفى الحكام قياصرة وغير قياصرة ، وتضطرم ألحان العروبة بصدره فى منفاه حين ينزل برشلونة فى إسبانيا ، ويأخذ فى نظم مطولته أو أرجوزته الكبيرة التى امتدت إلى نحو ألف وأربعمائة بيت متخذاً موضوعها : «دول العرب وعظماء الإسلام» متغنيا بماضى العرب المجيد وأبطال دولهم العظام ، وينظم نونية طويلة له فى الحنين إلى مصر . وتضع الحرب الكبرى أوزارها لسنة ١٩١٩ ، ويؤذن له فى العودة إلى وطنه ويرى أن يطوف بالأندلس . وينزل قرطبة ويشاهد جامعها الكبير وقد تحول شطر منه إلى كنيسة ويرى به المحراب وغير المحراب ، ويخص بانيه عبد الرحمن الداخل مؤسس الدولة الأموية هناك بموشحه : صقر قريش ممجدا فيه الشجاعة والبطولة العربية . ويزور غرناطة ويبهره قصر الحمراء وهو مطل عليها من فوق آكام عالية بقاعاته وأبهائه وساحاته وقبابه ونقوشه الملونة البديعة . وينظم شوقى سينيته الرائعة التى بث فيها حنينه الظامىء إلى مصر معبودته ، ويتغنى بأهرامها ويخالها موازين يزن فيها أعمال جبابرة الأرض المصفدين فى الأغلال ، ويحلم بمجد قرطبة لعهد عبد الرحمن الناصر وجيوشه المظفرة ، ويصف حضارة الأندلس وقصر الحمراء لعهد بنى الأحمر ملوك غرناطة ، ويندب فى لحن جنائزى مؤثر خروج العرب من هذا الفردوس المفقود قائلا :

خرج القوم فى كتائب صمٍّ
عن حفاظٍ كموكب الدفن خُرسِ
ركبوا بالبحار نعشا وكانت
تحت آبائهم هى العرش أمس

ويعود شوقى من منفاه ، ويستقبله فى فناء المحطة بالقاهرة آلاف من الشباب ، وما إن يطل عليهم حتى يدوى هتافهم باسمه ويحملونه على الأعناق حتى سيارته . ويصبح شوقى خالصا لشعبه والشعوب العربية منذ هذا التاريخ ، متغنيا بمصر ــ كما أسلفنا ــ ومتغنيا بالبلاد العربية وبكل ما يجيش فى صدور أبنائها من آمال . ونمضى معه إلى سنة ١٩٢٤ ويتهيأ سعد زغلول ــ وكان رئيس الوزارة المصرية ــ لمفاوضة الإنجليز بلندن ، وينشده قصيدة بديعة باسم الشعبين : المصرى والسودانى وما يأملان فيه من دفاعه عن حقوق مصر والسودان قائلا :

ومصر الرياض وسودانها
عيون الرياض وخلجانها
وما هو ماء ولكنه
وريد الحياة وشريانها
تتمم مصر ينابيعه
كما تمَّمَ العينَ إنسانها

وشوقى لا يبارى فى تصويره وشائج الرحم والقرابة بين البلدان العربية . وليس ذلك فحسب فإنه يبدع فى تصوير مشاهد تلك البلدان ومفاتنها الطبيعية على نحو ما يلقانا فى تائيته التى وصف بها جبال لبنان حين نزل بها صيف سنة ١٩٢٥ وفيها يقول :

لبنان والخلد اختراع الله لم
يوسم بأزين منهما ملكوته

ويشيد بغيدها وأدبائها وزعمائها ، ويولى وجهه بعد زيارتها إلى دمشق ، ويستقبله بها أعضاء المجمع العلمى استقبالا حافلا يتبارى فيه الخطباء والشعراء ، وينشدهم نونيته الدمشقية البديعة واصفاً جناتها الوارفة ، مشيدا بخلفائها الأمويين وما شادوا من أمجاد ، مستنهضا همم أبنائها ليسترجعوا دولتهم وتاريخهم القديم الزاهى . ويختم قصيدته بقوله :

ونحن فى الشرق والفصحى بنو رحم
ونحن فى الجرح والآلام إخوان

وانبهر أهل دمشق بالقصيدة انبهارا لا حدود له ولا ضفاف . وعاد شوقى إلى مصر ، وكأنما أشعلت القصيدة البركان الوطنى بدمشق . فلم يكد يمضى ــ على إلقاء شوقى للقصيدة ــ نحو شهرين حتى شبت لها ثورة ضارية على الفرنسيين . ففزعوا إلى المدافع يضربون بقذائفها المدينة وثوارها الأحرار ، وخضبت دماؤهم الذكية الشوارع والدروب والدور . وغضب شوقى لها ولأهلها ورمى الفرنسيين بقذيفة مضطرمة من قذائف شعره الملتهب حماسة . مستهلا لها بقوله :

سلامٌ مِنْ صَبَا بَردى أرقُّ
ودمعٌ لا يُكَفْكَفُ يا دمشقُ

ومضى يصور مُلتاعاً كيف دُكَّت معالم التاريخ فى المدينة ظئر الإسلام ومرضعته وحاميته ، وكيف هتكت حرمة النساء وهن يحملن على صدورهن الأطفال الأبرياء ، ومن حولهم النار المدمرة . ويدعو السوريين إلى الاتحاد حتى يعصفوا بالمستعمر الباغى قائلا :

نصحت ونحن مختلفون دارا
ولكن كلنا فى الهم شرق
ويجمعنا ــ إذا اختلفت بلادٌ
بيانٌ غير مختلفٍ ونطقُ
وللحريَّة الحمراء بابٌ
بكل يدٍ مضرجة يُدقُّ

وشوقى يدعو ابناء سوريا إلى استمرار الثورة على الفرنسيين وبذل الدماء والأرواح فى سبيل الحرية والاستقلال ، فالشعوب لا يحررها مثل الضحايا . ويمضى شوقى شطرا من صيف سنة ١٩٢٧ فى زحلة بلبنان ويحيى جمال الطبيعة فيها بكافيته التى يقول فيها :

لأمس من عمر الزمان ولاغد
جمع الزمان فكان يوم لقاك

ويطرب لها ـ كما طرب للتائية السابقة ـ كل لبنانى ، ويبادل شوقى حبا بحب ، بل إنه يعايشه فى عقله وفؤاده ، ويطرب لها مثل اللبنانيين العالم العربى ، ويغنيها محمد عبد الوهاب غناء بديعا . وفى مارس من سنة ١٩٢٨ تحتفل دمشق بذكرى شهدائها على أثر إلغاء فرنسا للقيود الشديدة على الحريات وإجرائها انتخابات للجمعية التأسيسية ، فيشارك شوقى السوريين فى ذكرى شهدائهم وإجابة فرنسا لبعض مطالبهم قائلا :

بنى البلد الشقيق عزاء جارٍ
أهاب بدمعه شجنٌ فسالا

قضى بالأمس للأبطال حقا
وأضحى اليوم بالشهداء غالَى

ومازلنا إذا دهت الرزايا
كأرحم ما يكون البيت آلا

وليس فى سوريا من لا يحفظ هذه القصائد شاعراً لشوقى بمحبة وإجلال لم يحظ بهما شاعر دمشق ولا غير دمشق ، إذ صور أروع تصوير عواطف السوريين الوطنية أيام محنتهم بالاحتلال الفرنسى ، وكأنما أمدهم فى تلك المقاومة ضد الفرنسيين بأمضى سلاح . وما نصل إلى سنة ١٩٣١ حتى نراه متأثرا تأثراً عميقا لإعدام إيطاليا بطل طرابلس وزعيمها عمر المختار ، ويشعر كأنما أصابوا قلب طرابلس بجرح دام لا يندمل أبدا ، بل لكأنما أصابوا قلب العالم العربى جميعه ، يقول من قصيدة :

ياويحهم نصبوا منارا من دمٍ
يوحى إلى جيل الغد البغضاء

جرحٌ يصيح على المدى وضحيه
تتلمَّس الحرية الحمراء

وبذلك كله عُدّ شوقى الشاعر الأكبر للعرب والبلاد العربية لما صور من تعاطف حميم بينها كأنها بلد واحد ، بل قبيلة أو عشيرة واحدة .

وتختلط هذه الألحان العربية عنده بألحان شرقية كثيرة ، وهو يشير بلفظ الشرق مرارا إلى العالم العربى على نحو ما مر بنا فى مطلع رثائه لسعد زغلول وكذلك فى قصيدته الدمشقيتين: النونية و القافيَّة ، وفى مطلع رثائه لمصطفى كامل أشار إلى الشرق الأقصى صراحة ، غير أن ذلك نادر عنده ، أما الشائع فإشارته به إلى العالم العربى على نحو ما نرى فى قوله :

وما الشرق إلا أسرةٌ أو قبيلة
تلم بنيها عند كل مصاب

وقد يتسع بدلالة الشرق ليشمل الترك والبلدان العربية والعالم الإسلامى جميعه على نحو ما نرى فى تهنئته للترك ومصطفى كمال أتاتورك حين انتصر انتصارا حاسما على اليونان سنة ١٩٢٢ ، فإنه مضى يصور ابتهاج العالمين العربى والإسلامى بهذا الانتصار قائلا :

قد أرَّج الفتح أرجاء الحجاز وكم
قضى الليالى لم ينعم ولم يطب

وازينت أمهات الشرق واستبقت
مهارج الفتح فى الموشيَّة القُشُب

هزت دمشق بنى أيوب فانتبهوا
يهنئون بنى حمدان فى حلب

ومسلمو الهند والهندوس فى جذل
ومسلمو مصر والأقباط فى طربِ

ممالكٌ ضمَّها الإسلام فى رحم
وشيجة وحواها الشرق فى نسب

وبذلك وسع نسب الشرق سعة كبيرة . وهو يستحثه دائما لينهض أمام الغرب ويسترد حقوقه المهضومة . مؤمنا بأن أمانيه وهمومه وأفراحه وأحزانه واحدة .

وكان الإسلام يتعمق شوقى منذ نعومة أظفاره . ومرَّ بنا أنه كان أحد الألحان الأساسية التى تغنى بها فى ملحمته : «كبار الحوادث فى وادى النيل » ، فقد مضى يفاخر فيها بنشأة موسى بمصر ونزول عيسى والمسيحية بها ودخول الدين الحنيف وإضاءته جنباتها ، مما يملؤها زهوا . وردَّد ذلك كثيرا فى فرعونياته ، ونراه ينضم إلى المنادين بفكرة الجامعة الإسلامية فى ظل الخلافة العثمانية ، حتى تجتمع كلمة العرب والمسلمين لتحدى الغرب والتصدى لاستعماره الرهيب للبلاد العربية والإسلامية ، وكأنما يظن هؤلاء المنادون بتلك الفكرة أن فى الدولة العثمانية بقية تمكنها من البطش بالغرب ورد عدوانه . ونرى شوقى سنة ١٨٩٧ يهلل تهليلا كبيرا لانتصار الترك على اليونان فى الحرب . وينظم فى ذلك ملحمة بائية طويلة يتخللها كثير من النغم الدينى كقوله للسلطان عبد الحميد فى فاتحتها وخاتمتها :

بسيفك يعلو الحقُّ والحقُّ أغلب
ويُنصر دين الله أيان تضرب

فلا زلت كهف الدين والهادىَ الذى
إلى الله بالزُّلفى له نتقرب

ويشيد بشجاعة الترك فى الحرب وبسالتهم فى دحر اليونان وتمزيق جيوشهم شر ممزق ، وينوه بسرية من نساء الترك اشتركت فى بعض المعارك تتقدمها فتاة تسمى زينب أبلت بلاء عظيما . ويعود إلى تحية الترك بهذا النصر المبين فى قصيدته : « بحمد الله رب العالمينا » .

ويعلن السلطان عبد الحميد سنة ١٩٠٨ الدستور فى تركيا . ويفرح الشعب التركى بهذا الإعلان إذ يصبح الحكم ديمقراطيا ، مرده إلى الشورى ، ويصفق شوقى مع الشعب التركى ، وهو دائما يتغنى فى شعره بالحكم الديمقراطى القائم على الشورى ، ومر بنا تصويره لذلك فى قصيدته الفرعونية النونية ، ونراه قبل ذلك بخمسة عشر عاما حين يمدح السلطان عبد الحميد فى إعلان الشورى السالف . يقول إنها جزء لا يتجزء من الدين الحنيف ، لما جاء فى القرآن الكريم من مثل (وشاورهم فى الأمر) ويصدر عن ذلك قائلا :

وإنما هى شورى لـلـه جـاء بها
كـتـابـه الحقُّ يـعليها ويـغـليها

وتهاجم إيطاليا طرابلس سنة ١٩١١ وتحاول تركيا دعم أسطولها ، ويدعو المسلمين فى قصيدة ميمية إلى إعانتها ففى ذلك عزٌّ لهم ونصرة لدينهم الحنيف ، وأعلنت دول البلقان الحرب على تركيا وعلت كفهم ، وتنازلت تركيا عن أدرنة وجزر الأرخبيل ، فبكاها شوقى بقصيدته : « يا أخت أندلس عليك سلام » وكأنما رأى فيها غروب شمس تركيا فى أوروبا كما غربت شمس العرب فى الأندلس . ويمتلىء بشرا حين يسترد مصطفى كمال أتاتورك الأناضول بعد الحرب العالمية الأولى فى هذا القرن من اليونان ويدمر جنودهم تدميرا ساحقا ، ومربنا آنفا ما زفه من بشرى للشرق الإسلامى بهذا الانتصار العظيم. ولا يلبث مصطفى كمال أن يلغى الخلافة ، ويرثيها شوقى رثاء حارا بقصيدته : « عادت أغانى العرس رجع نواح » ويقول إن الهند والهة وفارس ومصروالبلاد العربية محزونة . ويكون ذلك آخر عهد شوقى بالخلافة العثمانية وما كان يدخل فى حديثه عنها من أنغام إسلامية .

ومنذ سنة ١٩٠٩ يجلجل صوت شوقى بمديح الرسول صلى الله عليه وسلم على نحو ما نجد فى قصيدته التى هنأ بها الخديو عباس بحجه إلى بيت الله الحرام ، وفيها استطرد يتحدث عن مشاعر الحج وعظمة الإسلام وقبر الرسول الطاهر وما ينتشر حوله فى المدينة من عطر ذكى ونور مضيىء ، ويأسى لنوم المسلمين فى زمنه نوماً عميقا : نوم أهل الكهف بينا بأيمانهم نوران : القرآن الكريم والسنة النبوية . وينظم حينئذ مدحته النبوية أو يتيمته الفريدة : « البردة » سماها بهذا الاسم لأنه نظمها على غرار بردة البوصيرى ، مفتتحا لها بقوله :

ريم على القاع بين البان والعلم
أحل سفك دمى فى الأشهر الحرم

وسرعان ما دوت بروعتها فى العالم العربى ، وبلغ من إعجاب شيخ الأزهر : الشيخ سليم البشرى بها أن شرحها شرحا ضافيا . وشوقى يستهلها بالغزل متأسيا بالبوصيرى ، ثم يأخذ فى بيان سيرة الرسول ووصف شمائله الكريمة ، مع الإشادة بأصحابه . ونراه فيها يرد على أعداء الإسلام الذين يزعمون أنه انتشر بالسيف والدم قائلا :

قالوا غزوت ورسل الله ما بُعثوا
لـقتل نفس ولاجاءوا لسفك دم

جـهـلٌ وتضـلـيل أحلام وسفسطةٌ
فـتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم

وشوقى يقول إن كفار قريش وغيرهم حاربوه . فكان لابد أن يحسم الحرب بالحرب ، وهو لم يحاربهم إلا بعد دعوتهم للإسلام وعرض القرآن على أسماعهم ، وبدلا من أن يذعنوا للحق شهروا سيوفهم فى وجهه ووجوه أصحابه . وقارن بين الإسلام والمسيحية فرآها لم تنتشر إلا عن طريق السيف والقوة على نحو ما هو معروف عن عهد قسطنطين وخلفائه ، وها هم أشياع عيسى الأوروبيون المستعمرون يسفكون دماء المسلمين والناس فى كل بقاع الأرض . وفى سنة ١٩١٢ ينظم شوقى درة بديعة فى ذكرى المولد النبوى مفتتحا لها بقوله الرائع :

ولـد الهدى فـالـكـائـنـات ضـيـاء
وفـم الـزمـان تـبـسـمٌ وثـنـاء

ويتحدث فى فواتحها عن مولده وما حدث فيه من خوارق . وهو فيها يعارض البوصيرى فى همزيته المشهورة ، ويشيد بهدى القرآن الكريم والحديث النبوى إشادة رائعة ، ويصور ببصيرته النافذة الحكومة التى شرعها الرسول للمسلمين بعده تصويرا محكما إذ يقول مخاطبا الرسول :

ورسمت بـعـدك لـلـعـبـاد حكومة
لا سوقـةٌ فيـهـا ولا أمـراء

الـلـه فوق الخلق فيها وحـده
والـنـاس تحت لوائها أكـفـاء

والـدين يسرٌ والخلافة بـيـعـةٌ
والأمـر شورى والحقوق قضـاء

وهى صورة دقيقة للحكومة أو الدولة الإسلامية التى يتساوى فيها الناس ، فلا أمراء ولا أغنياء ولا فقراء ولا بيض ولا سود ، فالمسلمون سواء فى جميع الحقوق والواجبات فى دولة يعلوها واحد أحد ، والدين يسرولا عسر فيه أى عسر ، حتى إن الضرورات لتبيح المحظورات ، والخلافة بيعة للمسلمين عن تراضٍ منهم ، والحكم شورى، والقضاء عادل يرد لكل ذى حق حقه دون أى تمايز أو تفاوت بين أىّ فرد وفردٍ فى الأمة ، وما يلبث أن يخاطب الرسول بقوله :

الاشتراكـيــون أنت أمــامُــهــم
لولا دعــاوى الـقـوم والـغُـلـواء

داويت مــتــئــدا وداووا طــفـرةً
وأخفُّ من بـعـض الـدواء الـداء

أنصفت أهل الفقر من أهل الغنى
فــالـكـل فى حقِّ الحياة سواء

فــلـو أن إنســانـا تخير مِـلَّـةً
مــا اخـتــار إلا ديـنـك الـفـقـراء

وشوقى يجعل الرسول إمام الاشتراكيين . قبل أن تظهر الثورة الشيوعية . وهو إنما يريد اشتراكية الإنجليز الذين يسميهم باسم القوم . ويشير بقوة إلى أن الإسلام بحق دين الاشتراكية المثالية . إذ أذاب من قديم الفروق بين الطبقات وبين الناس . فلا سيد ولامسود . بل الناس متساوون فى جميع الحقوق مساواة مطلقة أو قل مساواة منصفة ينتصف فيها الفقير بما يرد عليه من الغنى من حقه ـ مثله ـ فى الحياة الكريمة . ومن أجل ذلك يدعو شوقى الرسول إمام الاشتراكين وملته خير ملة للفقراء والمعوزين . ويردد شوقى هذا المعنى فى مدحته النبوية البديعة التى نظمها لسنة ١٩١٤ فى ذكرى المولد النبوى إذ يقول :

يــريـــد الخالق الــرزق اشتراكــا
وإن يك خصَّ أقوامــا وحــابى

فما حــرم المجدّ جنى يــديــه
ولا نسى الشــقى ولا المصــابــا

ألم تــر لـلـهـواء جرى فــأفضى
إلى الأكواخ واخترق الــقــبــابــا

وأن الشــمــس فى الآفـاق تـغـشى
حمى كسرى كما تـغـشى الـيـبـابـا

وأن الماء تــروى الأســدُ مــنــه
ويشفى من تـلـعـلـعـهـا الـكـلابـا

فالرزق ينبغى أن يكون شركة بين الناس على نحو ما يشتركون فى الهواء والشمس،وكما تشترك الحيوانات فى الماء . ويتراءى شوقى دائما فى مدائحه النبوية متعلقا تعلقا شديدا بالإسلام وتعاليمه النيرة ورسوله ورسالته الباهرة . ومن رائع أبياته فى تلك القصيدة :

ولم أر غير حــكــم الـلـه حكما
ولم أر دون بــاب الـلـه بــابــا

وهذه القصيدة النبوية وسالفتها تصدح بها جميعا الإذاعات العربية ، وإنها لتلتصق بأفئدة العرب والمسلمين فى كل البقاع ، بل إنهم ليجدون فيها رحيقا روحيا صافيا يشفى منهم القلوب والنفوس .

وعلى نحو ما كان شوقى يتغنى بالإسلام والشرق والعروبة والوطنية كان يتغنى بلحن اجتماعى صب منه أنغاما كثيرة ، مطالبا فيها بأمانى الشعب أو بأعمال بر أو مشاركا له فى بعض ما يتحقق له من آمال ، من ذلك مناشدة سعد زغلول ـ حين كان وزيرا للمعارف ـ أن ينشىء مدرسة فى ضاحية للقاهرة تسمى المطرية . وله فى العلم والتعليم والتنويه بجهد المعلمين قصيدة بديعة يفتتحها بقوله :

قــم لــلــمـعـلـم وفـه الـتـبـجـيـلا
كــاد المعــلم أن يــكـون رسولا

وله فى إنشاء بنك مصر قصيدة بارعة و بالمثل فى إنشاء الجامعة المصرية . وحث مرارا وتكرارا على أعمال الخير والبر بالفقراء وأفرد لها قصائد وضمنها فى أخرى على نحو ما رأينا فى حديثه الآنف عن اشتراكية الإسلام . وحين عاد من المنفى ورأى غلاء الأسعار الشديد واستغلال التجار للشعب صاح فيهم مبتهلا إلى ربه ضارعا :

عــبـادك ربِّ قــد جـاعوا بمصر
أنــيـلا سـقت فيـهـم أم سرابــا

حــنــانك واهــد لــلحُسنى تجارا
بها مــلـكوا المرافق والـرِّقــابــا

ورقِّق لــلــفــقـير بها قــلـوبـا
محجــرةً وأكــبـــادا صلابـــا

أمنْ أكــل الــيـتيم لـه عـقـابٌ
ومن أكــل الـفـقير فلا عـقـابـا

ومضى فى القصيدة يحذر وينذر بيوم ينقلب فيه البؤساء ذئابا ضارية . وكثر انتحار الطلبة لرسوبهم فى إحدى السنوات فجزع شوقى . ونظم قصيدة بديعة ، أخذ فيها يستعرض علل انتحارهم أهى من القدر أم من جفاء الأبوين أم من امتحان صعب شديد . يقول : بل هو النظام الفاسد الذى فكك العلم والأسر . ويتوسل إلى الطلاب أن يفكروا فيما يصيبون به الأبوين من ألم الثكل وأمتهم من عقوق الوطن . ويقول : رب طفل برح به البؤس أصبح ـ فيما بعد ـ شخصا خطيرا جليلا . وينشد :

كــم غلامٍ خــاملٍ فى درسـه
صــار بحر الـعـلم أستاذ العصر

وله فى العمال قصيدة بديعة يحثهم فيها على الجد فى العمل وإتقانه ، حتى يبلغوا الغاية المأمولة ، ويوصيهم أن يتحلوا بالأخلاق الفاضلة . وشوقى لايمل فى أشعاره الدعوة إلى التحلق بالشيم الكريمة . ويقول إنها أساس المجد القديم للفراعنة والعرب والأندلسيين . ومن أبياته الذائعة على كل لسان قوله :

وإنما الأمم الأخلاق مــابــقــيــت
فــإن همُ ذهبت أخلاقهم ذهبوا

واتخذ من قصيدته «مملكة النحل» مثلا حيا للشباب كي يتفانوا في العمل والجد فيه والإخلاص تفاني النحل الذي لا يفتر ولا يقعد عن عمله، بل دائما يثابر فيه مثابرة متصلة. وإذا كان قد بدا حينا متحرجا من سفور المرأة، فقد عاد يحيي سفورها وخلعها للنقاب ونهوضها بأعمال البر وبكثير من المشروعات، ونوه بمشاركتها الرجال في جهادهم ضد أعداء الأمة الغاشمين، ويهتف في قصيدة بارعة:

مصر تجدد مجدهــــــــا
بنسائها المتجددات
النافرات من الجمو
د كأنه شبح الممات

وكان دائما يحيي الشباب ويستنهضهم للفتك بالمستعمر وسحق أضلاعه، كما كان يستنهضهم للإقدام على الأعمال والتحرك لتحقيق الآمال وتصحيح فيهم.

قل للشباب زمانكم متحركٌ
هل تأخذون القسط من دورانه

ويطلب إلى أبي الهول في قصيدته أن يتحرك، إذ كل شيء في زماننا تحرك حتى الحجر وهو إنما يريد أن يُذيع الحركة ويشعلها في نفوس الشباب. وكان يشعر بسعادة غامرة حين يرى نفرا منهم مقدمين على مشروع اقتصادي ضخم يريدون تحقيقه. وسرعان ما يتغنى لهم بشعر حماسي ينفصل من سويداء فؤاده كقوله في أحد مشروعاتهم مهللا مصفقا مستبشرا:

لا يقيمنَّ على الضيم الأسد
نزع الشبل من الغاب الوتدْ
كبر الشبل وشبت نابه
وتغطى منكباه باللِّبد
اتركوه يمش في آجامه
ودعوه عن حمى الغاب يذد
واعرضوا الدنيا على أظفاره
وابعثوه في صحاريها يصد

وقد عادت إلى الشباب المصريين في غابه الكبرى أو واديه الكبير أسلحته الذين نهبتها الغربية وعادت له أنيابه ومخالبه الفاتكة، وسيشبها في عنق عدوه الغاشم عما قليل، وسيحقق كل ما يريد من مشروعات اقتصادية عظيمة.

وكل هذا النغم الاجتماعي والإسلامي والشرقي العربي والوطني كان شوقي سابقا فيه لشعراء العربية، مثله في ذلك مثل حافظ، مما أتاح لهما معا أن يقودا النهضة الشعرية الحديثة في زمنهما، وأن يكونا صوتين للعرب ـ لا في مصر وحدها ـ بل في جميع البلدان العربية، صوتين ناطقين عن مشاعرهم وحياتهم بكل ما تعج به من مقاومة للاستعمار ومن عواطف إسلامية ونزعات إصلاحية اجتماعية وغير اجتماعية.

٤

ومعروف أن مصر سبقت البلاد العربية في القرن الماضي إلى الانفصال عن الدولة العثمانية، وأنها سرعان ما استأنفت حياة ثقافية ناشطة، أقبلت فيها على العلم الغربي والتزود منه في منابعه أو بلدانه الأوروبية، كما أقبلت على طبع الدواوين والكتب الأدبية القديمة. وكان ذلك سببا في أن تحدث بها نهضة أدبية تسبق بها النهضات الأدبية في البلدان العربية التي كانت لا تزال ترزح تحت نير العثمانيين.

وعلى الرغم من الاحتلال الإنجليزي المشئوم، وما كان يكمم به الأفواه ظهر عندنا لأواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن زعماء يبتغون إصلاح حياتنا في جميع جوانبها الروحية والاجتماعية والسياسية، ظهر الأستاذ الإمام محمد عبده الزعيم الديني، وقاسم أمين الزعيم الاجتماعي محرر المرأة، ومصطفى كامل الزعيم الوطني، وكانت أصواتهم جميعا تدوي في العالم العربي. وكان طبيعيا أن تدوي بجانبهم زعامة أدبية، غير أنه لم يكن بين كتاب النثر عندنا حتى الحرب العالمية الأولى من يستطيع أن ينهض بهذه الزعامة، ولذلك تأخرت زعامة الكتاب المصريين للنهضة الأدبية العربية في النثر وفنونه إلى ما بعد تلك الحرب مع ظهور كتّاب مصر العظام من أمثال عباس العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني وطه حسين ومحمد حسين هيكل.

وإذا كانت مصر لم تحقق لنفسها زعامة في النثر قبل الحرب العالمية الأولى فإنها أخذت منذ أواخر القرن الماضي تحقق لنفسها زعامة أدبية قوية في مجال الشعر والشعراء، وهي زعامة بدأها محمود سامي البارودي الذي يعد ـ غير منازع ـ رائد الشعر العربي الحديث وزعيمه الذي أنقذه من الأساليب الركيكة والموضوعات الغثة، ورد إليه الحياة والروح: حياته الشخصية وحياة أمته السياسية وروح عصره مع التمسك بالأصول التقليدية للشعر العربي وصياغته الجزلة الناصعة ورونقها الرائع. وليس ذلك كل ما أهداه البارودي إلى الشعر العربي الحديث كي تستعيد نهضته وازدهاره، فقد أهدى إليه تلميذيه: حافظا وشوقي، فنبغا بالشعر كل ما كان يؤمل له من نهوض، وبنت لمصر بين البلاد العربية زعامة فيه باهرة، بما فسحا من طاقته ليصور مجد مصر والأمة العربية، ولينفخ في روح الشعب المصري والشعوب العربية كي تناضل المستعمر الآثم نضالا عنيفا لا يبقي عليه ولا يذر، بحيث يصبحان كأنهما صوتان إلهيان هبطا إلى مصر والأمة العربية من أركان السماء، لينفضا عنهما تواكلهما وتخاذلهما واستسلامهما للقدر وما صب عليهما من احتلال المستعمر وعدوانه على طيبات البلاد وخيراتها يعتصرها لنفسه بغيا وظلما وقهرا لا يرضاه الأحرار. وتتوالى أشعارهما هادرة منذرة متوعدة تهز المصريين

والعرب ، ليستيقظوا وليجمعوا قوتهم ويضربوا العدو الغاشم ضربات متوالية حتى لاتقوم له قائمة .

وقد نشأ حافظ ـ كما مر بنا فى صدر الحديث عنه ـ فى أسرة متواضعة من أسر الشعب ، واضطر إلى كسب عيشه بنفسه لضيق ذات يده . ودخل المدرسة الحربية وتخرج فيها ورافق حملة إلى السودان بقيادة كتشنر ، وهناك قامت ثورة ضد قائدها الإنجليزى وعسفه واشترك فيها وأحيل إلى الاستيداع سنة ١٩٠٠ وهو يشرف على الثلاثين من عمره ولم يلبث أن أحيل إلى المعاش ، وسدت أبواب العمل فى وجهه . وظل يتجرع غصص البؤس أحد عشر عاما إلى أن عين بدار الكتب المصرية ، وحينئذ نراه ينظم رائعته ـ التى أشرنا إليها ـ فى حفل لإحدى جمعيات رعاية الأطفال ، وفيها يشيد بذوى اليسار والمروءة ممن يبرون الأطفال الفقراء التعساء المحرومين من أبناء شعبهم ، مجسدا لهم بؤسهم فيما عانى من محنة البؤس وهمه الثقيل وشقائه الطويل وعيشه المرير ، يقول :

ذقت طعم الأسى وكابدت عيشا
دون شربى قذاه شرب الحمام
فتقلبت فى الشقاء زمانا
وتنقلت فى الخطوب الجسام
ومشى الهم ثاقبا فى فؤادى
ومشى الحزن ناخرا فى عظامى
فلهذا وقفت أستعطف النا
س على البائسين فى كل عام

وعلى الرغم من هذا البؤس الذى كلف حافظا من الجهد مايطاق ومالا يطاق منذ عودته من السودان ، وجعله متبرما بعيشه ، كان يحتمله جلدا صابرا كأقوى مايكون الصبر والجلد على نحو مانرى فى ميمية له يخاطب عينه فيها أن لاتدمع وقلبه أن لايجزع ، ونفسه أن تتجشم أهوال البؤس راضية . وما يلبث أن ينتضى لَأمَة الحرب ، ولكنها ليست هذه المرة درعا ورمحا وسيفا وغير ذلك من أسلحة حربية ، إنما هى لأمة شعرية ، إذ أحال أشعاره إلى مايشبه سيوفا ورماحا وسهاما لايزال يسددها إلى أعداء الوطن والعروبة . ولو أنه استسلم لبؤسه لانتابته هزيمة فى الحياة مابعدها هزيمة . ولعاش كالطائر الجريح يشكو الحرمان والضياع ، غير أن نفس حافظ كانت من القوة والصلابة كالصخرة العظيمة ، لايستطيع البؤس أن ينال منها أى نيل ، وسرعان مااستحال الجندى القديم إلى كتيبة حربية تحمى حمى الوطن والعروبة بأسلحتها الشعرية . وكانت اللغة العربية أول معركة خاص حافظ غمارها ضد قاض إنجليزى ـ كما مر بنا ـ تربص بها شرا داعيا إلى استخدام العامية مكانها لسانا للعلوم والآداب ، وانتفض حافظ للضاد ، ونظم لاقصيدة ، بل منشورا حربيا نشب أظافره فى الدعوة الخبيثة المغرضة ، حتى أودها فى مهدها كأن لم تكن شيئا مذكورا ، وأشاد بهذا النصر المبين غير شاعر فى رثائه ، كقول شوقى مصورا مأتم العربية عليه فى كل بلد من المحيط إلى الخليج سواء فى الحواضر أو البوادى :

لبنان يبكيه وتبكى الضادُ من
حلب إلى الفيحاء إلى صنعاء
هتف الرواة الحاضرون بشعره
وحدا به البادون فى البيداء

وينازل ـ مع مصطفى كامل الزعيم الخالد ـ كرومر المندوب السامى البريطانى الطاغى عقب حادثة دنشواى الوحشية التى مرت بنا ، غير مكترث بسطوته وجبروته ، ومازال يطعنه برماحه الشعرية ، حتى رفع الإنجليز كابوسهم عن أنفاس مصر ، ويتوالى نزاله للإنجليز على نحو ما مر بنا ، ويضم إليهم فى سنة ١٩١٢ إيطاليا حين هاجمت طرابلس، بل يضم الغرب كله فى مواجهة العرب والشرق ، وكان قد هلل فى سنة ١٩٠٤ لانتصار اليابان على روسيا ، ورأى فيه بشيرا باستعادة الشرق ومن فيه من المصريين والعرب مجدهم التاريخى القديم . ومنذ سنة ١٩٠٨ يصور حافظ ـ بقوة ـ الروابط الوثيقة والأخوة الحميمة بين مصر والبلاد العربية ، وخاصة الشام ، ونراه فى قصيدته التى مرت بنا : «الأمتان تتصافحان» يجعل لمصر العلا وللشام المجد والحسب ويقول عنهما : ركنان للشرق وخدران للضاد أمها ، أما الآباء فالعرب . ودائما يذكر هذه الأبوة وتلك الأمومة الجامعتين بين لسان العرب وروحهم فى كل مكان . لذلك لانعجب حين نرى لبنان ودمشق يحتفلان بمقدمه حين زارهما سنة ١٩٢٩ . إنه ليس شاعر مصر وحدها ولاشاعر النيل وحده ، بل هو شاعر دمشق ولبنان وبغداد وتونس وكل بقاع العرب وديارهم . شاعرهم فى نضالهم المحتدم ضد المستعمرين وشاعرهم فى توثيق العلائق : علائق القرابة والرحم بين بلدانهم وديارهم ، يقول فى قصيدته «تحية الشام» :

متى أرى الشرق أدناه وأبعده
عن مطمع الغرب فيه غير وسنان
تجرى المودة فى أعراقه طلقا
كجرية الماء فى أثناء فينان

وهو لايقف بالشرق عند البلاد العربية ، بل يمتد به إلى أقصاه حتى الصين واليابان آملا أن يرد عنه مطامع الغرب ويقلم أظفاره ، كما يأمل أن تجرى المودة بين بلدانه وأبنائه كما يجرى الماء مترقرقا فى الغصن الفينان ، وبحق يقول له شفيق جبرى فى تحيته بالمجمع العلمى العربى فى دمشق :

لولا قوافٍ بوادى النيل ننشدها
فى غوطة الشام أو فى أرز لبنان
لَقُطّعت بيننا الأرحام واضطربت
بنا الوساوس فى وصلٍ وهجران

وهو ينوه بأشعار حافظ التى تضم الروح المصرى إلى الروح العربى فى الشام وغير الشام ، وأكبر الظن أنه كان يضم إلى قوافيه قواف

شوقى على نحو ماسنرى عما قليل . ويحييه حينئذ محمد البزم وفارس الخورى ومن قوله :

دمشق تحيى فيك حُرّاً ، بشعره
تغنت وتاهت غيدها وطيورها
وكم من فتى بالشام أنت سميرُه
وكم من فتاةٍ فيه أنت سميرها

فشعر حافظ كان يتناشده الفتيان والفتيات بالشام وأيضا الشيوخ وبالمثل فى لبنان وفى جميع البلدان العربية . وإذا ضممنا إلى ماقدمناه أشعاره الإسلامية التى أنشدنا منها أطرافا والتى كانت تهز قلوب العرب فى كل مكان ، ومثلها أشعاره الاجتماعية التى ألممنا بأبيات منها عرفنا كيف أن حافظا ملك أزمة القلوب العربية ، إذ ظل لسانا ناطقاً للعرب يصدر عن لغتهم وتاريخهم المجيد ومقاومتهم الباسلة للمستعمرين ومابينهم وبين شقيقتهم مصر من أواصر الرحم كما يصدر عن عواطفهم الدينية وأهوائهم الاجتماعية ، وكأن لا فارق بينهم وبين أبناء وطنه فى أى شىء ؛ فاللغة واحدة والدين واحد والآمال والآلام واحدة ، لذلك لانعجب إذا وجدنا العالم العربى جميعه يهتز هزة قوية ، بل يرتج رجة عنيفة حين بلغه نعيه ، وممن بكوه ــ فضلا عن جمهرة من شعراء مصر ــ جميل صدقى الزهاوى من العراق وكذلك مهدى الجواهرى ، وفى مرثيته يقول ملتاعا :

نعوا إلى الشعر حرا كان يرعاه
ومن يشقُّ على الأحرار منعاهُ
إنا فقدناه فقد العين مقلتها
أو فقد ساع إلى الهيجاء يمناهُ

وشفيق جبرى من دمشق وعبد الله بن أحمد العلوى من حضرموت والطاهر القصار من تونس وفارس مراد سعد من لبنان غير من لم تبلغنا أسماؤهم . وما من ريب فى أن هذه كلها معالم زعامة أدبية أتاحها حافظ لمصر فى زمنه ، ولعلنا استطعنا أن نرسمها رسما بينا .

وقد مكن شوقى لهذه الزعامة الأدبية لمصر إلى أقصى الحدود وأبعد الآماد بفضل شاعريته المبدعة الفذة وتصويره البارع وأدائه الموسيقى الباهر وثقافته العريضة بالآداب الفرنسية والتركية وشغفه بوطنه والأوطان العربية ، حتى لكأنما فصلت جميعا من قلبه وفؤاده ، ولم يتغن شاعر لمصر بأمجادها الفرعونية التاريخيه غناءه ، وهو ليس غناء ولا لوحات مصورة للتاريخ من أجل التاريخ ، وإنما هو تحريك وإثارة لعزائم المصريين ، كى يعلموا ــ حق العلم ــ أنهم شعب عريق تدين له الحضارة ديونا ضخمة ، وهو أيضا شعب محارب كم دانت له شعوب فى الأرض ، حتى ليخال شوقى ــ كما مر بنا ــ أن الأهرامات كانت موازين لفراعنته يزنون بها أعمال جبابرة الشعوب المفتوحة ، ويحلق خياله مرة ثانية فيخالها قناطير الذهب والفضة التى جلبها إلى الفراعنة الجباة من أطراف الدنيا . ويشيد بعلمهم وعلمائهم وما نشروا فى العالم من التمدن والحضارة ، مما جعلهم بحق أساتذة لعلماء روما وأثينا ومشرعيها ، حتى ليقول :

مشت بمنارهم فى الأرض روما
ومن أنوارهم قبست أثينا

ويشغف بآثار الفراعنة الممتدة على ضفاف النيل ، بل يبهر بها انبهارا ، بل يفتتن بها افتتانا ، بل لكأنما يريد أن يعانقها حجرا حجرا ، حتى ليقول لصاحبه ، وقد ملكت عليه لبّه :

قُمْ قَبِّل الأحجار والأيدى التى
أخذت لها عهدا من الآبادِ
أسّست من أحلامهم بقواعد
ورفعت من أخلاقهم بعماد

وشوقى دائما لا ينسى الأخلاق وأن أمة لا تستطيع أن تنهض بدون دعائمها السديدة . ولا يكتفى شوقى بهذا المجد الفرعونى الحضارى يرفعه نصب أعين المصريين ، كى ينفضوا عن كواهلهم أثقال الاستعمار البغيض ، فهو ما ينى يذكر لهم أن أرضهم مقدسة ، فقد حملت موسى رضيعا وعيسى فى المهد صبيا كما حملت ونهضت بشريعة الإسلام السمحة ، وأن الرياح لتلم بها خاشعة ويمشى الدهر فى أرجائها محتشما ، وكأنه يقول دائما للمصريين : هلموا إلى الدفاع عن مجدكم العريق وأرضكم المقدسة الطاهرة ، وإنه ليصيح :

نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا
ولم يهن بيد التشتيت غالينا
لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت
فى مُلكها الضخم عرشا مثل وادينا

ومابنى شوقى ــ بذلك ومثله ــ يثير حفيظة المصريين وموجدتهم ضد عدوهم المحتل لديارهم ، ومابنى يملأ صدورهم حماسة للقضاء المبرم على الغاصب الأثيم ، ومابنى يستنهضهم ــ كما مر بنا ــ للإقدام على العمل وخاصة الشباب ، فإنهم أمل الشعب ، وهو يوصيهم دائما ــ كما أسلفنا ــ أن يتحلوا بمكارم الأخلاق ولاينى يحفزهم على طلب العلم والجد والنشاط فى جميع ميادين العمل ، حتى لينشد :

اطلبوا المجد على الأرض فإن
هى ضاقت فاطلبوه فى السماء

وعلى هذا النحو كان شوقى لايزال يحاول بكل ماستطاع أن يبعث الحمية فى نفوس المصريين لاستنقاذ أرضهم المقدسة من براثن المستعمر ، تلك الأرض التى كانت ترتعد لذكرها الفرائص فى القديم ، وإنه لجدير بأبنائها أن يستردوا لها الحرية والاستقلال مهما بذلوا من الدماء . واستشعر شوقى العروبة ومجدها التاريخى والبيانى البليغ بنفس الروح ونفس الإجلال والخشوع منذ نظم قصيدته :

«كبار الحوادث فى وادى النيل» إذ نراه فيها يشيد بأمة العرب وبيانها الرفيع ، معتزا بها أكبر اعتزاز ، يقول :

أمـةٌ ينـتهى البـيـان إليها
وتـئول الـعلومُ والـعـلـماء
جازت النجم واطمأنت بأفقٍ
مـطـمـئنٍّ بـه الـسَّنـا والسَّناء

ومر بنا تعمق العروبة لدخائل نفسه فى قصيدته : «نهج البردة» وفى سينيته الأندلسية . ويعود من منفاه فيحمل أسلحته الشعرية النارية زائدا مدافعا عن الحمى مع المصريين والعرب جميعا ضد المستعمرين الغاشمين ، وكانوا كلما سلطوا رصاصهم وقذائفهم على بلدة من البلاد العربية أحسَّ كأنما أصابوه فى قلبه مع من أصابوه من أبنائها ، على نحو مانراه صائحا متوجعا حين ضرب الفرنسيون دمشق بقنابلهم . حتى ليقول :

وبى مما رمـتك بـه الـلـيالى
جراحاتٌ لها فى القلب عمق
بلادٌ مـات فـتـيتها لتـحـيا
وزالوا دون قومـهـم ليـبـقوا
ولا يـبنى الممالك كـالضـحـايا
ولا يـــــدنى الحقوق ولا يحق

أبيات كأنما كتبت بدماء الضحايا ، بل لكأنما كتبت القصيدة جميعها بهذه الدماء التى غذت الثورة وأشعلتها فى نفوس الدمشقيين حتى ظفروا بنيل استقلالهم من الفرنسيين راغمين . ومر بنا أن المجمع العلمى العربى فى دمشق استقبله استقبالا حافلا فى صيف سنة ١٩٢٥ وتبارى الشعراء والخطباء فى الحفاوة به . ووقف بينهم بين التهليل والتصفيق ينشدهم نونيته التى لم تمدح دمشق وأهلها بنونية تماثلها على مر التاريخ . ونمضى مع شوقى إلى سنة ١٩٢٧ فإذا شعراء العرب دانيهم وقاصيهم يجمعون على تكريمه بإقامة احتفال ضخم له بمصر يبايعونه فيه بإمارة الشعر العربى لعصره غير منازع ولامدافع ، وأقيم الاحتفال فى شهر مارس وكان سعد زغلول رئيس شرف له ، واشتركت جميع الدول العربية بمندوبين من الأدباء والشعراء ، أسهموا جميعا مع أدباء مصر وشعرائها فى وضع تاج إمارة الشعر العربى على مفرقه ، وأعلن حافظ باسمه واسم شعراء البلدان العربية البيعة لشوقى قائلا :

أمير القوافى قد أتيت مبايعا
وهذى وفود الشرق قد بايعت معى

وهى زعامة فى الشعر حققها شوقى لمصر ، وبدون ريب كان حافظ نفسه يأخذ منها ــ كما مر بنا ــ بحظ غير قليل . وحيّا شوقى المبايعين له والمحتفلين به تحية رائعة بقصيدته أو فريدته النونية ، وفيها يصور مودة حميمة متصلة بين مصر وأخواتها العربيات قائلا :

ربَّ جار تلفتت مصر توليـــ
ـــه سؤال الكريم عن جيرانه

فمصر دائما مشدودة إلى جيرانها حانية عليهم ، ويبسط ذلك فى أبيات تالية قائلا إنه دائما رسولها إليهم ، كى تشاركهم فى آمالهم وآلامهم وأفراحهم وأحزانهم ، ويقول إن مصر لايجمعها بالعرب الدين واللغة فحسب كما كرر ذلك فى شعره ، بل أيضا جرح عميق هو جرح الاستعمار البغيض الذى تلتقى مصر والبلاد العربية على أشجانه المؤلمة ، وكأنها جميعا جسد واحد إذا أنَّ منه جانب تداعت له سائر الجوانب بالأنين «الألم الممض. يقول :

كان شعرى الغناء فى فرح الشر
ق وكـان الـعزاء فى أحزانه
قد قضى الله أن يؤلفنا الجر
حُ وأن نـلـتقى على أشجانه
كلما أن بـالـعـراق جـريحٌ
لمس الشرق جنبه فى عُمانه

وكان مما أثر فى نفس شوقى تأثيرا عميقا فى هذا الاحتفال أن أحد المجاهدين للفرنسيين من بدو سوريا الضاربين فى صحرائها نهض من مكانه ، وقدم إليه صحيفة بيعة بإمارته موقعة بدمه ودماء رفقائه البدو الأحرار المكافحين وتسلم شوقى منه الرسالة ، والدموع تترقرق فى عينيه ، فقد بايعه أرباب السيف كما بايعه أرباب القلم ، وسجل ذلك فى إحدى قصائده .

ودفع هذا الاحتفال شوقى الطموح إلى أن يحاول التحليق فى سماء بعيدة هى سماء الشعر التمثيلى ، وجمع قوته وكل ماتملك أجنحته من قدرة ، وإذا هو يبلغ السماء البعيدة ، وكان قد نظم أيام بعثته إلى فرنسا رواية على بك الكبير ، وسرعان مابدأ ينظم مسرحيته «مصرع كليوباترا» وأتبعها بقمبيز وأعاد تأليف مسرحية على بك الكبير ، وهو فى الثلاثة يحاول أن يرضى عواطف المصريين الوطنية ، وكان قد ألف فى الأندلس مسرحية نثرية ، وضم إليها مسرحيتين عربيتين هما مجنون ليلى وعنترة ، وهو فى هذه المسرحيات الثلاث يحاول أن يرضى عواطف العرب القومية ويضيق مجال هذا الحديث عن عرض ذلك العمل الشعرى الرائع لشوقى ، فقد مصّر وعرّب الشعر التمثيلى تعريبا وتمصيرا لم يتاحا لأحد من قبله ، وليس ذلك فحسب فإنه سد هذا الفراغ فى العربية ، وهيأها لتصبح بعده أداة مرنة للتمثيل الشعرى . وأيضا فإنه صدر فى شعره التمثيلى ــ كما صدر فى شعره الغنائى ــ عن نفس المنازع الوطنية والعربية ، وكل ذلك جدير ببحث مستقل مستفيض .

ولم يمض على وفاة حافظ شهران وبعض شهر حتى لحق به شوقى فى جوار ربه ، وبكته البلدان العربية ـ كما بكت حافظا ـ ورثاه منها غير شاعر : رثاه من فلسطين إسعاف النشاشيبى وبدوى الجبل ومن الأردن فؤاد الخطيب ومن لبنان حليم دموس وبشارة الخورى مفتتحا رثاءه بقوله :

قف فى ربى الخلد واهتف باسم شاعره
فسدرة المنتهى أدنى منابره

ويرثيه من دمشق خليل مردم وشفيق جبرى ، ويصور استنهاضه للعروبة فى دمشق كما يصور زميله محمد البزم إشعاله الثورة ضد الفرنسيين فى نفوس أبنائها المغاوير ، ويبكى غروب شمسه بكاء حارا . ويرثيه من العراق كثيرون فى مقدمتهم الزهاوى ، والجواهرى ويجعله فى مرثيته «شكسبير العرب» ويستهلها بقوله :

طوى الموت رب القوافى الغرر
وأصبح شوق رهين الحفر

ويقول إنه شكسبير أمته وإن من أبياته مايرق ويلين لينا شديدا ومنها مايقدح من جانبيه الشرر ، ومنها مايظن كأن رفائيل أودعه إحدى الصور ويقول إنه عنوان مصر المفتخر ، ويشيد به وبرفيقه حافظ ، ويقول : إن الوفود العربية كانت تلوذ بساحتيهما ، ويعزى مصر عن شاعريها اللذين كسبا لها مجدا شعريا لم يظفر به قطر عربى لزمنهما ، ويرثيهما معا الرصافى قائلا :

الشعر بعد مصابه بكبيره
فى مصر جل مصابهُ بأميره
لكليهما الهرمان قد خشعا أسىً
والنيل مدَّ أنينه بخريره

ويمضى الرصافى قائلا إن الشعر استطال بكاؤه على الشاعرين الكبيرين وتموجت بالحزن كل بحوره ، ويأسى لمصر فقد ثلت بوفاتهما عروش الشعر وتداعت أركانه .

ولعل فى كل ماقدمت مايوضح توضيحا كافيا الدور العظيم الذى نهض به كل من حافظ وشوقى طوال الثلث الأول من القرن الحاضر ، إذ شيدا لمصر زعامة أدبية باهرة فى عالم الشعر قبل أن تحتل زعامتها فى عالم النثر ، إذ تأخرت هذه الزعامة ـ على نحو ما أشرنا إلى ذلك فى غير هذا الموضع ـ إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى فى هذا القرن وقيام الأحزاب السياسية وما اقترن بها من نشاط الحياة الأدبية فى النثر وفنونه نشاطا لم تعهده مصر فى أى عهد من عهودها الماضية .

الشعر

عند حافظ وشوقى

عبدالله الطيب

أول سماعى بشوق كان فى عهد حداثة الصبا ، وذلك أنا تلقينا فى دروس المحفوظات التى كانت مقررة لنا أبياتا من مزدوجة له يذكر فيها أمر عبد الله بن الزبير وأمه أسماء ، أذكر منها :

قالت : بُنى وَلَدَ العَوّام   وابنَ العتيق القائم الصّوامِ
انظرْ فإن كنتَ لدين ثرتَ   فلا تفارقْ ما إليه سِرتَ
أو كانت الدنيا قصارى هَمتك   فبئس أنت ، كم دمٍ بذمتك ؟
وعانقته فأحسّ دِرعا   قالت : أضقت بالمنون ذرعا ؟

وعينية المنفلوطى فى نفس المعنى فيها قوله :

إن أسماء فى الورى خير أنثى   صنعت فى الوداع خير صنيع
جاءها ابن الزبير يسحب درعا   تحت درع منسوجة من نجيع

وقد سمعنا من بعد بشوق ، وسمعنا من قبل ومن بعد بمحمود سامى باشا البارودى وبشعراء آخرين ممن سبقوه فى الزمان . ثم سمعنا بنبأ وفاة شوقى رحمه الله سنة ١٩٣٢ م ، ولكنا لم نسمع بحافظ إلا فى مرحلة التعليم بعد ذلك فى أخريات المدرسة الوسطى . وأول ماسمعنا عنه من أحد مدرسى العلوم العصرية الشبان ، لا من مدرس اللغة العربية وكان يتولى تدريسها المشايخ . ألقى علينا أبياتا من بائيته :

أنا يابانية لا أنثنى
عن مرادى أو أذوقَ العَطَبا
هكذا (الميكادُ) قد عَلّمنا
أن نرى الأوطان أما وأبا

نَـذبَحُ الـدُّبَّ ونـفـرى جِـلـده
أيـظنَ الـدُّبُّ ألا يُـغْـلَـبـا

وكان الشعور الوطنى قد جعل يزيد من اضطرامه عدوانُ إيطاليا على الحبشة فى سنة ١٩٣٥م . وكانت الصحف قد نشرت آنئذٍ ميمية للشيخ محمد الأمين القرشى رحمه الله ، يذكر فيها هذا العدوان ، وحفظ الناس له قوله فى عصبة الأمم وموقفها الضعيف من موسيلينى :

إذا العهود مضت حبراً على ورق
فـأنتِ جـعجـعةُ ياعصبةَ الأمم

كان اسم الشاعر والأديب يدل على معرفة العربية والبيان بها . وكان عند الناس أن الشعر هو الكلام الموزون المقفى لايمترون فى ذلك . وكان الإجماع قد انعقد أو كأنه قد انعقد على أن مكان شوقى وحافظ من الشعر فى الذرى وأنهما الفاتقان المبدعان . هذا المُجَلّى وهذا المُصَلّى والآخرون بعدهما . وكان فى بلاد العربية شعراء مجيدون ولكنهم لم يكونوا يعدون فى منزلتهما من الجودة والتبريز . عبد المحسن الكاظمى . فحل الملكة جياش الطبع ، والرصافى مشرق الديباجة رنانها . بشارة الخورى عذب العبارة ناصع النغمات . لكن حافظا وشوقيا هما لسان العصر كما الأمة التى أنجبتهما عنوان العرب وقائدة تأريخه الحديث . وقديما قالت العرب إن الشعر هو ديوانها ولسان حالها وترجمانها .

كانت قلوب الشباب إلى حافظ ميالة . يبدو شعره معيارا للأحداث ، منعكسا فيه نفس الشعور العام . كان فيه الروح الخطابى الملهب لحماسة الجماهير . متأثرا فى ذلك بأساليب زعماء الوطنية الكبار فى هذا المضمار ، مثل مصطفى كامل وسعد زغلول . تأمل قوله :

إذا الله أحيـا أمة لـن يـردهـا
إلى الموت قـهَّـار ولامـتـجبر
رجالَ الغد المأمول إنّا بحاجة
إلى قـادة تـبنى وشـعـب يُعَمِّرُ
رجالَ الغد المأمول إنا بحاجة
إلى عـالم يـدعو وداعٍ يُـذَكِّـر
رجالَ الغد المأمول إنا بحاجة
إليكم فسدوا النقص فينا وشمِّروا
رجالَ الغد المأمول لاتتركوا غدا
يمر مرور الأمس والعيش أغبرُ
رجال الغد المأمول إن بلادكم
تـنـاشـدكـم بـالله أن تـتـذكروا

تأمل تنويع ما الحاجة إليه ماسة،وتصنيفه فى هذه الأبيات السبعة مع تكرار صدرها الذى عليه عماد نغم الكلام على غرار ما كان يرد عند القدماء نحو : «**قرّبا مربط النعامة منى**» المكررة فى عدد من أبيات الحارث بن عباد . «**وعلى أن ليس عدلا من كليب**» المكررة فى عدد من أبيات «**أرياتنا بذى جشم أنيرى**» - فهذا مما ينبىء عن مهارة فى استعمال الأسلوب الخطابى . وقد ذكروا أنه كان جيد الإلقاء،جهيره قوى التأثير به . وكانت مع الروح الخطابى فيه دقة إحساس السياسى المتحفز المتجاوب مع الواقع ، ومع الملكة والمقدرة على نظم الشعر وتذوقه ببديهة الصحفى،وجد المفكر الاجتماعى ؛ من أمثلة ذلك قصيدته فى حريق ميت غمر :

سـائـلوا الـلـيـل عنهم والنهارا
كـيـف بـاتـت نسـاؤهـم والعذارى
كيف أمسى رضيعهم فقد الأم
وكـيـف اصطلى مع القوم نارا
كيف طاح العجوز تحت جدار
يـتـداعى وأسـقـف تـتـجـارى

ولعل «تتجارى» أن نحسها الآن قافية ضعيفة ولكننا لو نقلنا أنفسنا إلى زمانها وما كانت ترومه من التقريب المسموع المرئى الذى تكفينا أمره الآن أداة التلفزة ونحوها من أجهزة التصوير والتسجيل تبينا دلالة هذه الكلمة على مراده من إسراع السُّقُف إلى الانهيار متتابعة معا .

وقصيدته فى حادث دنشواى :

أيها الـقـائمون بـالأمـر فـيـنـا
هـل نـسـيتم ولاءنـا والودادا
أحسنوا القتل إن ضنتم بعفو
أقصـاصـا أردتـم أم كـيـادا
أحسنوا القتل إن ضننتم بعفوٍ
أنـفـوسـا أصـبـتـمُ أم جمادا
ليت شعرى أتلك محكمة التفـ
ـتيش عادت أم عهد نيرون عادا
أيها المدعى الـعـمـوميُّ مـهلا
بـعض هـذا فـقد بلغت المرادا
قـد ضمنّا لك القضاء بمصر
وضمنّا لـنـجـلك الإسـعـادا

وهنا النفس الخطابى مع الإحساس بالمرارة القومية . ولاسيما فى هذا التهكم الشعبى النزعة :

قـد ضمنّا لك القضـاء بمصر
وضـمـنـا لـنـجـلـك الإسـعـادا

ومن أمثلة التفكير الاجتماعى مع الخطابة والمذهب الصحفى كلمته فى تعليم المرأة والعناية بمنزلتها فى الأسرة والمجتمع :

كـم ذا يـكـابـد عاشق ويلاق
فى حب مصر كـثيرة الـعشّاق

إنى لأحمل فى هواك صبابة
يامصر قد خرجت عن الأطواق
لهفى عليك متى أراك طليقة
يحمى كريم حماك شعب راق

هذه البداية فيها إشعار بموضوع تعليم المرأة وتحريرها ـ وكأن مصر التى استهل بذكر صحبتها إنما هى رمز لها ، كما قد جعلها من بعد ـ حين استمر به القول ـ رمزا لمصر ، وذلك حيث قال :

من لى بتربية النساء فإنها
فى الشرق علة ذلك الإخفاق
الأم مدرسة إذا أعددتها
أعددت شعبا طيّب الأعراق
الأم أستاذ الأساتذة الألى
شغلت مآثرهم مدى الآفاق
أنا لا أقول دعوا النساء سوافرا
بين الرجال يجلن فى الأسواق
كلا ولا أدعوكمُ أن تسرفوا
فى الحجب والتضييق والإرهاق
ليست نساؤكم ألالا يقتنى
فى الدور بين مخادع وطباق
فتوسطوا فى الحالتين وأنصفوا
فالشر فى التقييد والإطلاق

أحسبه أراد بقوله «وطباق» جمع طبق الطعام الذى يوضع فيه أو يؤكل عليه ، وله فى ذلك من العربية وجه يصوّبه إن شاء الله ، وقد شرح مصححو الديوان المخادع بالغرف وأهملوا شرح الطباق كأن ذلك ببالهم واضحا وكان أحسن لو ذكروه ، والله تعالى أعلم .

والتوسط الذى دعا إليه كان مذهب المصلحين الجادين فى زمانه . وقد تُجُوِز بكثير الآن فى كثير من البلاد وبين كثير من طبقات الناس . ولعل ماذهب إليه حافظ هو الصواب . والقول بالاعتدال سهل،ولكن العمل به عسير . وفى هذه القصيدة بَعْدُ من نقد أحوال المجتمع والعمران البشرى مالعله يصدق فى كثير من البلاد على مر العصور ـ مثلا :

كم عالم مدّ العلوم حبائلا
لوقيعة وقطيعة وفراق
وفقيه قوم ظلَّ يرصد فقهه
لمكيدةٍ أو مستحل طلاق
يمضى وقد نصبت عمامة وجهه
كالبرج لكن فوق تل نفاق

والتصوير هنا خطابى وفيه أنفاس النكتة الشعبية التى تدنيه من منهج الصحافة :

وطبيب قوم قد أحلّ لطبه
ما لا تُحِلُّ شريعة الخلاق

يعنى عمليات الإجهاض :

قتل الأجنة فى البطون وتارة
جمع الدوانق من دم مُهْراق
أغلى وأثمَنُ من تجارب علمه
يوَم الفخار تجارِبُ الحلاّق

وها هنا النكتة الشعبية . وقد كان الحلاق يمارس بعض التطبب الجراحى كخلع الأضراس والحجامة .

ومن أمثلة التفكير الاجتماعى عند حافظ لاميته :

شَبَحا أرى أم ذاك طيف خيال
لابل فتاة بالعراء حيالى

وأسلوبها مزيج من الخطابة والقصص العاطفى الترعة ، الصحفى المناسبة ، وفيه شىء من الجنوح إلى المبالغة بغرض استيفاء التقريب المرئى للمسموع على النحو الذى قدمنا أنه صارت تكفينا مؤنته التلفزة والتصوير والتسجيل ، تأمل قوله :

لاشىء أفعل فى النفوس كقامة
هيفاء روّعها الأسى بهزال
فحملت هيكل عظمها وكأننى
حُمِّلْتُ حين حَمَلْتُ عود خلال
أمشى وأحمل بائِسيْن فطارقٌ
باب الحياة ومؤذن بزوال
أبكيهما وكأنما أنا ثالث
لهما من الإشفاق والإعوال
وطرقت باب الدار لامتهيبا
أحدا ولامترقبا لسؤال
طرق المسافر آب من أسفاره
أو طَرْق رب الدار غير مبالى
وإذا بأصوات تصيح ألا افتحوا
دقات مرضى مدلجين عجال
وإذا بأيدٍ طاهراتٍ عُوِّدت
صنع الجميل ، تطوعت فى الحال
جاءت تسابق فى المبرّة بعضها
بعضا لوجه الله لا للمال
فتناولت بالرفق ماأنا حامل
كالأم تكلأ طفلها وتوالى
وإذا الطبيب مشمِّرٌ وإذا بها
فوق الوسائد فى مكان عالى

ثم أخذ الشاعر فى تصوير المشهد الطبى ، وهذا كما لايخفى أمر سبق به أفلام السينما ، وذلك أن السمت الطبى كله طبقة جديدة من

الصناعة طرأت على دهر الناس ، فما زالوا إزاءها فى حالىّ تعجب وخشوع :

جاءوا بأنواع الدواء وطوّفوا
بسرير ضيفهم كبعض الآل
وجثا الطبيب يجس نبضا خافتا
ويرود مكمن دائها القتال
لم يدر حين دنا ليبلو قلبها
دقات قلبٍ أم دبيب نمال

ضبطت دقات ودبيب فى الديوان منصوبتين على تقدير عامل،وكان الوجه التعرية لجواز الرفع ولعله أجود أى أهى دقات قلب ، ومكان «أم» يدل على ذلك . ومن أنكر حذف الهمزة أُنكِرَ عليه مكان حرف المعادله فتأمل :

ودعتها وتركتها فى أهلها
وخرجت منشرحا رضيَّ البال
وعجزت عن شكر الذين تجردوا
للباقيات وصالح الأعمال

ولايخلو هذا البيت الأخير من ضعفٍ ما على أنه فى جملته ــ من حيث ظاهر الأداء ــ مستقيم .

ومن مشهور شعر حافظ السياسى داليته فى استقبال السير غورست خلفا لكرومر وهى التى أولها :

بنات الشعر بالنفحات جودى
فهذا يوم شاعرك المجيد

وفيها يقول مما كان يُتمثل به كثيرا :

أذيقونا الرجاء فقد ظمئنا
بعهد المصلحين إلى الورود
ومُنّوا بالوجود فقد جهلنا
بفضل وجودكم معنى الوجود
إذا اعلولى الصياح فلا تَلُمْنا
فإن الناس فى جهد جهيد
إلى من نشتكى عنت الليالى
إلى العباس أم عبد الحميد
ودون حماهما قامت رجال
تروّعنا بأصناف الوعيد
قتيل الشمس أورثنا حياة
وأيقظ هاجع القوم الرقود
فليت كرومراً قد دام فينا
يطوّق بالسلاسل كل جيد
ويتحف مصر آنا بعد آن
بمجلود ومقتول شهيد
لننزع هذه الأكفان عنا
ونبعث فى العوالم من جديد

وجمال هذه الأبيات من أسلوب المقابلة الخطابى وماتضمنه من معانى السخرية ــ وبعض ألفاظ الصحافة تجده فى قوله «ويتحف مصر آنا بعد آن» ، «ونبعث فى العوالم من جديد» ، وكأن أصول هذه العبارات راجعة إلى بعض الأخذ من اللغات الإفرنجية فى تعابيرها التى تديرها الصحف وخلصت إلى العربية من طريق الترجمة .

هذا وكان حافظ يُستحسن رثاؤه وربما فضل فيه على شوقى ، لأن هذا كان يعمد إلى تفخيم كأنما يحاكى به مطالع أبى تمام نحو قوله :

ركزوا رفاتك فى الرمال لواء
يستنهض الوادى صباح مساء

وقوله :

شيَّعوا الشمس ومالوا بضحاها
وانحنى الشرق عليها فبكاها

وقوله : يرثى أمه ويعارض ميمية أبى الطيب .

إلى الله أشكو من عوادى النوى سهما
أصاب سويداء الفؤاد وماأصمى

وهل كان ينبغى أن يقول : أصاب سويداء الفؤاد فقد أصمى ، يحمل ذلك على المجاز أى كأن قد أصمى .

وقليلا ماتصاب فيه معانى الأسى وحرارة وجع الحزن كما تصاب عند حافظ . وقد كان للناس عجب أن حافظا لم يفز بجائزة رثاء سعد باشا زغلول وفاز بها محمود غنيم . وروى الناس قوله :

ياسعد واسمك كلما رددته
كالكهرباء يدبُّ فى الأعصاب

ولعل بائية حافظ فى رثاء سعد أذهب نحو التفخيم منها إلى الحرارة ، والخطابة التى تصلح عند حافظ فى أغراضه الاجتماعية والسياسية مما تنبو شيئا فى الحزن ، إلا أن يخالطها لذعة فى أغوار القلب كما فى رثائه لمصطفى كامل :

أيا قبر ، هذا الضيف آمال أمة
فكبِّر وهلل والق ضيفك جاثيا

وفيها يقول مما تحس فيه صدق صوت القلب ، ومما روى من كلام التابعى الجليل عامر بن عبد قيس أن الكلام إذا خرج من القلب ولج إلى القلب :

وكنا نياما حينما كنت ساهدا
فأسهدتنا حزنا وأمسيت غافيا
شهيد العلى لازال صوتك بيننا
يرن كما قد رنَّ بالأمس داويا

يهيب بنا هذا بناء ألفتها
فلا تهدموا بالله ماكنت بانيا
يصيح بنا لاتشعروا الناس أننى
قضيت وأن الحى قد بات خاليا
ينـاشـدنـا بـالله لاتـتـفـرقوا
وكونوا رجالا لاتسروا الأعاديا
فروحى من هذا المقام معطلة
تشارفكم عنى وإن كنت باليا
فلا تحزنوهـا بـالخلاف فـإننى
أخاف عليكم فى الخلاف الدواهيا
عهدناك لاتبكى وتنكر أن يرى
أخو اليأس فى بعض المواطن باكيا
فرخص لنا اليوم البكاء وفى غد
تـرانـا كما تهوى جبالا رواسيا

ومكان اللوعة لايخفى من هذا الاستحضار لروح الفقيد ومحاورته برقة الأسى وشدة معانى الحفاظ على روح الحماس الوطنى .

ومما نحسّ فيه روح اللوعة الشخصية داليته فى رثاء البارودى :

رُدُّوا علىَّ بيانى بعد محمود
إنى عييت وأعيا الشعر مجهودى

وقد ذكر فيها أنه لم يسعفه الشعر برثائه حتى مضى على ذلك زمان . والأبيات الأولى هى التى فيها الإسماح والحرارة من أول القصيدة إلى قوله :

لو حنطوك بشعر أنت قائله
غَنِيتَ عن نفحات المسك والعود
حَلَّيته بعد أن هذبته بسنا
عِـقْـدٍ بمدح رسول الله منضود
كفاك زاداً وَزَيْنا أن تسير إلى
يوم الحساب وذاك العِقْدُ فى الجيد
لبيك ياخير من هز البراع ومن
هزَّ الحسام ومن لبّى ومن نودى
إنْ هُدَّ ركنك منكوبا فقد رَفَعَتْ
لك الفضيلة ركنا غير مهدود

وأنطق بلوعة الحزن من هذه الدالية تائيته فى الإمام محمد عبده التى مطلعها :

سلام على الإسلام بعد محمد
سلام على أيـامـه النضرات
على الدين والدنيا ، على العلم والحجا
على البر والتقوى ، على الحسنات
لقد كنت أخشى عادى الموت قبله
فأصبحت أخشى أن تطول حياتى

وقفت عليه حاسر الرأسِ خاشعا
كـأنى حيالِ القبر فى عرفات

إذ فى عرفاتٍ الحجيجُ بإحرامهم ، والرؤوس حاسرات . ولعل معاصراً ألا يفطن لدقة ما أراد حافظ من معنى . وذلك أن الناس كانوا لايخرجون ورؤوسهم حاسرة ولكن عليها الأغطية من الطرابيش والعمائم والقلانس ، وعلى رؤوس النساء الخمر والمقانع ، ثم تبدلت العادات غير العادات .

مشى نعشه يختال عجبا بربه
ويخطر بين اللمس والقبلات
تكاد الدموع الجاريات تقلُّه
وتدفعه الأنفاس مستعرات
بكى الشرق فارتجت له الأرض رجة
وضاقت عيون الكون بالعبرات
فى الهند محزون وفى الصين جازع
وفى مصر بـاك دائم الحسرات
وفى الشام مفجوع ، وفى الفرس نادب
وفى تونس ماشئت من زفرات
بكى عالمُ الإسلام عالمَ عصره
سراج الدياجى هادم الشبهات
ملاذ عـيـايـل ثمال أرامـل
غياث ذوى عُدْم إمامَ هُدَاةِ

ثم يخلص الشاعر من بعد إلى خويصة نفسه،ومامنى به هو من فقد عظيم . وكأن حافظا قد نظر من بُعْدٍ ههنا إلى طريقة متمم بن نويرة فى رثائه أخاه مالكا ، حيث مهد بذكر مآثره ومكانه فى القبيلة وبين سائر الناس ، ثم خلص من ذلك إلى حزنه الخاص به هو عليه . قال حافظ رحمه الله :

فيا منزلاً فى عين شمس أظلنى
وأرغم حسادى وغم عداتى
دعائمه التقوى وآساسه الهدى
وفيه الأيادى مَوْضِعُ اللبنات

فى طبعة الديوان برفع العين من « موضع » ويحتمل على بعد ، والوجه الجيد النصب ــ أى فيه أياديه البيض مكانَ مايكون فى الأبنية من لبنات وماأشبه مما يتم به البناء .

عليك سلام الله مالك موحشا
عبوس المغانى مقفر العرصات
لقد كنت مقصود الجوانب آهلا
تطوف بك الآمال مبتهلات
مثابة أرزاق ومهبط حكمة
ومطلع أنوار وكنز عظات

والتقسيم الذى عمد إليه الشاعر ملائم كل الملاءمة لرنات الأسى التى تنطق بها ألفاظ كلماته ومعانيه .

لن تفي هذه الكلمة بحق درس حافظ وشوقي لضيق المجال ، ثم لما تقتضيه المناسبة من مراعاة جانبي الذكرى والتكريم وهما بحق أهل ذاك ، فأرى أن أقصر أخريات حديثي عن حافظ في هذه الكلمة على الإشارة إلى ثلاث من منظوماته . إحداهن كأنها محاولة تمثيلية موضوعها ضرب الأسطول الطلياني لبيروت سنة ١٩١٢، وقد جعلها حوارا من بحر المجتث كله ونوّع القوافي ، وجعل للحوار أربع شخصيات ، الجريح وليلى زوجته والطبيب والعربي . والخطابة والنشيد أغلب عليها من أسلوب الحوار المسرحي وما ينبغي أن يلابسه من تدرج ومقابلة وعقدة وحلها وهلم جرا . ولو حُذِفت الألفاظ الدّالة على الشخصيات وسيقت الأبيات تباعا لكانت مذهبا حسنا من الكلام الذي يراد به إذكاء نار الهمم ، مع ذلك في هذه المحاولة ، مع الذي ذكرناه من نقصها عن استكمال مادة المسرحية وصورتها الفنية ، ضرب من التأتي إلى تقمص بعض ألوان الشخصيات في الحوار ، مما أحسب أنه لو كان حافظ رحمه الله قد صبر له ، لكان ـ والله أعلم ـ قد وفق إلى أن ينفتح به عليه بعض آفاق « الدراما » فينازع شوقيا التبريز في هذا الباب . مثلا يسأل العربي زوج الجريح ليلى :

بـــالله مـــــاذا دهــــاه
يـــاهـــــذه خبريــــــنـــــا

فتجيب:

لـــقـــد دهـــتـــه المنـــايـــا
من غـــارة الخائـــنـــيـــنـــا
صـــبوا عـــلـــيـــنـــا الـــرزايـــا
لم يـــتـــقـــوا الله فـــيـــنـــا

فهنا بعض الميل إلى محاكاة طريقة كلام النساء . شاهد ذلك مايشتمل عليه قوله : « لم يتقوا الله فينا » من معنى التفجع والمشاركة لجزعها في الرزء والاستعطاف المتضمن في ذلك . ثم يقول العربي :

لاتـــيـــأسي وتجلـــد
أراك شـــهـــا ركـــيـــنـــا

التفت العربي من قوله للمرأة : « لاتيأسي» إلى قوله للرجل « وتجلد » . ونحو هذا من الحوار مما يكون مثله في واقع الحياة :

أبشر فـــــإنك نـــــاج
واصبر مـــع الصـــابـــريـــنـــا

والمنظومة الثانية هي داليته « الانقلاب العثماني » التي يذكر فيها سقوط السلطان عبد الحميد :

لارعى الله عهدها من جُدُودِ
كيف أمسيت يابن عبد المجيد
مشبع الحوت من لحوم البرايا
ومجيع الجنود تحت البنود
كنت أبكي بالأمس منك فمالى
بت أبكي عليك عبد الحميد

ولشوقي قصيدة في نفس الموضوع مطلعها :

ســـل يـــلـــدزا ذات الـــقـــصـــور
هـــل جـــاءهـــا نـــبـــأ الـــبـــدور

والقصائد المشتركة الموضوعات في ديوان حافظ وشوقي كثيرات . ويضاف إلى ذلك مايشابه موضوعاتها من كتابات معاصريهما ونظمهم ، كبعض ما في « صهاريج اللؤلؤ » لتوفيق البكري و« المواهب الفتحية » لحمزة فتح الله ، وكالذي مر من قصة ابن الزبير عند المنفلوطي . كان شعر المناسبات في الزمان الماضي تتضمنه قصائد المدح مثل فتح عمورية وصلب الأفشين وهزيمة بابك في روائع أبي تمام :

« السيف أصدق إنباء من الكتب »
« الحق أبلج والسيوف عوارى »
« آلت أمور الشرك شر مآل »

وكبناء « الحدث » في ميمية أبي الطيب :

« على قدر أهل العزم تأتي العزائم » .

وكصلح قبائل ربيعة في عينية أبي عبادة :

« مُنى النفس من أسماء لو تستطيعها »

وكأن تناول الموضوعات قد صار بديلا في باب وحدة القصيدة من نسيبها ومديحها ، وكأن المنظومة على هذا المذهب تبارى المقالة المصرية الصحفية في قضايا الفكر ومجاراة كبريات الأحداث .

يحتاج الناقد إلى أن يطلع على تناول المقالات للموضوعات التي تناولها الشعر آنئذ بوجه عام وشعر حافظ وشوقي على وجه الخصوص ليعلم مدى دين الشاعرين لما سبقتهما إليه أقلام أهل النثر . وربما احتاج الناقد إلى معرفة الجو السياسي الفكري آنئذ ، وماكان يدار من الحديث والآراء في المجالس والخطب ، ليعلم أخذ الكاتب والشاعر من ذلك ومقدار حظه من الأصالة فيه والإبداع . على أن الوصول إلى معرفة بعض ذلك مما يمكن الحصول الآن عليه من بقاياه وآثاره التي تدل عليه ، مما يعين على حدس مقدار ما أخذه حافظ وشوقي من معاصريهما في هذا الباب ، وما اتبعا فيه ما كان كالمجمع عليه بينهم من الأقاويل والآراء تأمل مثلا أبيات شوقي :

أنـــا إن عـــجـــزت فـــإن في
بُـــرْدَيَّ أشـــعـــرَ من جـــريـــر
خـــطْبُ الإمـــام على الـــنـــظـــيـــ
ـــم يـــعـــزُّ شرحـــا والـــنـــثـــير

أي في الفؤاد ومايضمره ، أحسب هذا مراده ، وإلا لقد أغنت إحداهما :

عـــظـــة الملوك ، وعبرةُ الـــ
أيـــام في الـــزمـــن الأخير

شَـيخ الملوك وأن تضـــعـ
ـضع فى الفؤاد وفى الضمير
نســتـغـفـر المولى لــه
والله يــعـفـو عن كـثير
ونــراه عــنـد مصابــه
أولى بــبـاك أو عـذيـر
ونصونـــه ، ونجلّــه
بين الشماتــة والـنـكير
عبد الحميد ، حساب مثـ
ـلك فى يد الملك الغفور
سُـدْتَ الـثلاثين الطوا
ل ، ولسْنَ بالحكم القصير
تنهى وتــأمـر مَـابَدا
لك فى الكبير وفى الصغير
لاتستشير وفى الحمى
عددُ الكواكب من مشير
كم سبَّحوا لك فى الروا
ح ، وألهوك لدى البكور
ورأيتهم لك سجّدا
كسجود موسى فى الحضور

ولاتخلو هذه القافية من قلق ومراده فى حضرة المولى عز وجل لما تجلى للجبل فجعله دكا :

خفضوا الرؤوس ووتّروا
بالذل أقواس الظهور

هذا البيت جيد العبارة والاستعارة :

مــاذا دهــاك من الأمو
ر وكنتَ داهية الأمور؟
مــاكنت إن حدثتْ وجلّتْ
بالجزوع ولا العثور
أين الروية ، والأنا
ةُ ، وحكمة الشيخ الخبير؟
إنّ القضاء إذا رمى
دكّ القواعد من ثبير
دخلوا السرير عليك يحـ
ـكمون فى ربِّ السرير
أعظِمْ بهم من آسريـ
ـنَ وبالخليفة من أسير
أسد هصورٌ أنشب الـ
أظفار فى أسد هصور
قالوا : اعتزل . قلت اعتزلـ
ـتُ ، الحكمُ لله القدير

هذه المعانى بعينها ـ استبداد عبد الحميد ، ماذكر من ظلمه ، منصب الخلافة الخطير ، كيف تدول الدول ، هل كان موقفه بطوليا أو كان ضعفا متضعضعا ؟ ثم استنكار الشماتة ، واتخاذ موقف البكاء والحسرة والعظة والعبرة ـ نعم ، كل هذا يوحى به مثل هذا الحادث على اختلاف الأزمنة والأمكنة . غير أن ههنا شدة تشابه ليس مصدرها أخذ حافظ من شوقى أو شوقى من حافظ ، ولكن مصدر ذلك أنهما معا نظما أفكاراً وأقاويل مشتركات وسجّلا حالة موقف اجتماعى عام ، قال حافظ :

فرح المسلمون قبل النصارى
فيك قبل الدروز قبل اليهود
شمتوا كلهم وليس من الهمّـ
ـمة أن يشمت الورى فى طريد
أنت عبد الحميد والتاج معقو
د وعبد الحميد رهن القيود
ولى الأمر ثلث قرن ينادى
باسمه كل مسلم فى الوجود

والوجود قافية ربما أضعفها لونها الصحفى ؛ وسبب الضعف أن الكلام تم عند قوله «كل مسلم» فما زاد على ذلك كان أحسن الوجوه فيه أن يجىء على مذهب الايغال وهو المراد ههنا ، على أن **الوجود** تفيد معنى الدنيا وهذا ماعنيناه بصحفية لونها :

كلما قامت الصلاة دعا الدا
عى لعبد الحميد بالتأييد
فاسم هذا الأمير قد كان مقرو
نا بذكر الرسول والتوحيد

كلا الشاعرين ذكر مدة سلطان عبد الحميد وهيبة ماكان للخلافة واستعظام ماوقع لها . وقد أجمل شوقى القول فى «**خطب الإمام**» وفى «**أعظم بهم من آسرين**» البيتين ، ثم كأن أساء شيئا فى الإجمال وقارب التعبير الصحفى الضعيف فى «**كم سبحوا لك فى الرواح**» وفى «**ورأيتهم لك سجدا**» البيتين . وقد تلاقت الاستعارة وجودة العبارة ـ فى البيت الثالث مع نفحة يسيرة من النَّفَس القرآنى فى «**ورأيتهم لك سجدا**» ـ بعض ذلك .

فى كلتا القصيدتين ـ رائية شوقى ودالية حافظ ـ أناة صناعة وتتبع لجزئيات الموضوع واحدة بعد الأخرى كما يقع فى المقالة . بدأ شوقى بنوع من العظة والاعتبار وتلا ذلك تفصيل لهذا المعنى بمقابلة ماكانت عليه حال نساء القصر من الترف والغطرسة ومآلت إليه من استشعار الشقاء وكأن شوقيا ماخلاههنا من تأثر بما كان يغلو فيه الغربيون من نعوت «الحريم» فى بلاط السلاطين العثمانيين . ثم كان لشوقى فرط شغف بالترنم بجمع المؤنث السالم أحسب أصله من محاكاته أبا الطيب فى كلمته :

بأبى الشموس الجانحات غواربا
اللابسات من الحرير جلاببا

وأصل بديع أبي الطيب قرآني وكان ذا نظر في القرآن وإعجاب بمعجزه ، ذكر بعض ذلك الباقلاني في كتابه . ومن أمثلة ذلك في القرآن وهي كما قدمنا الأصل الذي به الاقتداء ، قوله تعالى : «التائبون العابدون الحامدون السائحون الراكعون الساجدون الآمرون بالمعروف والناهون عن المنكر» . وقال تعالى : «إن المسلمين والمسلمات والمؤمنين والمؤمنات والقانتين والقانتات والصادقين والصادقات والصابرين والصابرات والخاشعين والخاشعات والمتصدقين والمتصدقات والصائمين والصائمات والحافظين فروجهم والحافظات والذاكرين الله كثيرا والذاكرات أعد الله لهم مغفرة وأجراً عظيما» . وقال تعالى : «إن الذين يرمون المحصنات الغافلات المؤمنات لعنوا في الدنيا والآخرة» . وقال تعالى : «مسلمات مؤمنات قانتات تائبات عابدات سائحات ثيبات وأبكاراً» . والأمثلة القرآنية بعد كثيرة ولله المثل الأعلى .

وقد أسرف شوقي حيث جاء بما حاكى به ترنم أبي الطيب بجمع المؤنث السالم في غير موضع يناسبه :

أين الأوانسُ في ذرا ... ها من ملائكة وحور؟
المترعات من النعيـ ... ـم ، الراويات من السرور
العاثرات من الدلا ... ل ، الناهضات من الغرور
الآمراتُ على الولا ... ة ، الناهياتُ على الصدور
الناعمات ، الطيباتُ ... العَرْفِ ، أمثالُ الزهور

هذا البيت جيد لما فيه من نعت النساء،ومن تصوير حال النعمة في القصر . ولعل الشاعر لو كان جاء بعد البيت الذي أوله «أين الأوانس» واكتفى لكان أجود ، ولكنه ذهب إلى ماقدمنا من تصوير بلاط الحريم ، فخلط بين عطف شاعر عربي وتنطس ناقد متفرنج .

وقوله «العاثرات من الدلال» كأنه حسن التصوير ، ولكن تمام البيت ينم عن بعض الإعياء ، المقابلة المعنوية واضحة ولكن في الأداء اللفظي بعض التقصير عنها .

وقد جاء حافظ بأمثلة لتغير الحال من الملك إلى الأسر يفرع بها عما كان فيه من نعت مامني به السلطان عبد الحميد من البلاء وذلك حيث يقول :

ياأسيراً في (سنت هيلين) رحِّبْ ... بأسير في (سالُنيك) جديد

أسير سنت هيلين هو نابليون،وأمر نكبته قد كان معروفا عند أكثر من قرأوا علوم التأريخ في المدارس النظامية ، وفي القلوب عليه كالعطف لأنه كان عدوا لبريطانيا وهي التي كانت مباشرة للاستعمار والسيطرة في أرض مصر . قوله «رَحِّبْ» فيه بعض السخرية المشوبة بالرثاء ، إذ لاترحيب في الأمر ، غير أنه في زعم الشاعر كما تخيله عالم يلتقي فيه الأسير الجديد بالأسير القديم في دنيا الأرواح فيقع بينهما ضرب من الحوار : —

قل له كيف زال ملكك لم يعـ ... ـصمك إعدادُ عُدَّةٍ أو عديد
لم تصنك الجنود تفديك بالأر ... واح والمال ياغرام الجنود
قل له كيف كنت؟ كيف امتلكت الـ ... أرض؟ كيف انفردت بالتمجيد؟
قل له جل من له الملك لا ملـ ... ـك لغير المهيمن المعبود
أنت مهما شقيت أرفه حالا ... من أسير الجزيرة المكدود

وكأن حافظا ههنا أشد عطفا على نابليون منه على عبد الحميد ، إذ زعم أن نكبته أكبر ، ثم ضرب مثلا آخر :

وأسير الأقفاص قد كان أشقى ... لو سألت الأسفار عن بايزيد

يجوز أن يكون عنى بالأسفار هنا جمع سَفَر بالتحريك لما كان يكلفه تيمور لنك أسيره من الرحلة معه محبوسا في أسفاره البعيدات المدى . ويجوز أن تكون جمع سِفْر بكسر فسكون أي كتب التأريخ والأخبار . مع هذا العطف على بايزيد كما عطف قبل على نابليون وجعلهما معا أعظم رزية من عبد الحميد،عاد فبرر هذا الزعم بما يبدو أول وهلة كأنه مناقض له وذلك قوله :

كان عبد الحميد في القصر أشقى ... منه في الأسر والبلاء الشديد

الضمير في منه يعود على عبد الحميد . يزعم الشاعر أنه حراكان أشقى منه أسيرا . لذلك فبايزيد ونابليون في حال أسرهما أشقى منه في حال أسره . كان نابليون قبل الأسر سيد ملوك أوروبا والفاتح القاهر العظيم . وكان بايزيد قبل أن يظفر به تيمور لنك صقر بني عثمان وأميرا بعيد مدى السطوة والسلطان لاضريب له في المشرق أو في بلاد الغرب . أما عبد الحميد فقدكان الخليفة والسلطان المستبد في الدولة العثمانية المتداعية التي كان يقال لها رجل أوروبا المريض :

كان لايعرف القرار بليـ ... ـل ولا يستلذ طعم الهجود
حَـذِراً يرهب الظلام ويخشى ... خطرة الريح أو بكاء الوليد

قوله «حذرا يرهب الظلام» عبارة ذات حيوية وقوة بيان . ثم كأن الشاعر أصابه فتور فلم يتأت له إتمام البيت على نفس المستوى من الرنة ومتانة الأسر :

نَفَقٌ تحت طابق الأرض أخفى ... في تَدَجِّيه من ضمير الكَنُود

وهذا التشبيه أيضا فيه بعض العناء . وكذلك أكثر ماتكون محاولات تشبيه المحسوس بالمعقول إلا ما قل وندر ، كأن يكون للمعقول مثلا تصوّر إحساس تخيلي ، من ذلك مثلا قول امرىء القيس :

أيقتلني والمشرفي مضاجعي
ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وقال تعالى : «طلعها كأنه رؤوس الشياطين» . والمسنونة الزرق محسوسة وأنياب الأغوال شيء خيالي له صورة مستقلة فى الأذهان ذات نظاعة ، فكأن ذلك أمر محسوس ، والطلع محسوس ، إلا أنه فى الآية طلع شجرة الزقوم ، وهى مما لايخطر ولم يخطر تمثاله على قلب بشر ، وصورة رؤوس الشياطين على أنها تخييلية أقرب إلى إدراك الحس البشرى ، وتمثالها مما لم يخطر على وهم الفؤاد ، فالتشبيه هنا ، على أن ظاهره محسوس كالمعقول حقيقته معقول كالمحسوس ، بخيالى كالمحسوس القريب الصورة من الذهن ـ فهنا كما ترى من البيان ذروة لاتستطاع . وعندى أن حافظا قد أخذ تشبيهه النّفق الخفى بضمير الكنود من طريقة على بن العباس الرومى حيث قال :

لك مكر أدبُّ فى القوم أخفى
من دبيب السقام فى الأعضاء
أو دبيب الملال بين حبيبيـ
ـن إلى غاية من البغضاء

ولكن ابن الرومى لم يَعْدُ تشبيه معقول بمحسوس فى بيته الأول ، وموازنة حال بحال فى بيته الثانى ، وذلك مع مافيه من التأمل والغوص، لايروعك بنفس من تكلف أو عناء أو غموض .

هذا والمثلان اللذان ضربهما حافظ ، نابليون وبايزيد ، مأساة كل منهما تشبه مأساة عبد الحميد فى معنى الانتقال من حال نعمة إلى بؤس ، وملك إلى أسر ، ثم تخلفان بَعْدُ فى جانب جوهرى ، وذلك أن كلا هذين انتصر عليه عدوه وأمته تقاتل معه ، فهزيمته كانت هزيمة لأمته ، وقد نهضت دولة بنى عثمان بعد بايزيد ، ونهضت دولة فرنسا بعد نابليون ، فاختفت مأساة الفردين فى ظل مجد تاريخ الأمتين . لكن مأساة عبد الحميد أصابته من قبل قومه ، وكانت مؤذنه بما دك صرح الخلافة وأصيب به المسلمون كلهم من جراء ذلك من بعد .

وضرب حافظٌ مثلا ثالثا هو خلع السلطان عبد العزيز العثمانى وقد جعل له مسلكا بطوليا فى الذى ذكره من أمر انتحاره على طريقة تشبه ماكان يصنعه نبلاء روما فى الدهر الأول . وقد وازن بين هذا من مسلكه وبين ماذكر من انهيار عبد الحميد وضعفه وبكائه :

أصحيح بكيت لما أتى الوفـ
ـدُ ونابتك رعشة الرعديد ؟
علّها دمعةُ الوداع لذاك الـ
ـملك أو ذِكرةٌ لتلك العهود
كان عبد العزيز أجملَ أمراً
منك فى يوم خلعه المشهود

خاف مأثور قوله فتعالى
عن صغارٍ ، ومات موت الأسود

هكذا فى الطبعة «قوله» بهاء الضمير بعد لام القول ، وله وجه يسوغه ولعل الصواب بالتاء المربوطة (مأثور قَوْلة) وفيه إشارة إلى خبر حذيفة بن بدر ، إذ نهى أخاه أن يطلب الأمان من بنى عبس ، خشية أن يؤثر ذلك فيكون عار الدهر على بنى فزارة وبنى ذبيان بأسرهم :

خاف مأثور قوله فتعالى
عن صغار ومات موت الأسود
ضم مقراضه إليه ونادى:
دون ذل الحياة قطع الوريد

هذا موقف مسرحى الخطابة والتصوير جهير فى ذلك كأنما حاكى فيه الشاعر طريقة التشخيص التى كانت غالبة آنئذ وماكان يخالطها من روح المبالغة والعاطفية «الرومنسية» المنحى .

المنظومة الثالثة هى عمريته التى أولها :

حسب القوافى وحسبى حين ألقيها
أنى إلى ساحة الفاروق أهديها

وفيها سبعة وثمانون ومائة بيت ، فهى من طوال القصائد ، ونظمها جيد منبىء عن مقدرة فائقة ، وأكثر أبياتها سليم متين الصياغة . ومع أنها ليست بأروع شعر حافظ رنة نغم ومحض سحر بيان ، هى بلا أدنى ريب نص عظيم الأهمية ، من حيث دلالته على نوع الفكر العربى المصرى المسلم آنئذ ، وآفاق اتجاهاته ، ومكان حافظ الشاعر منه ، ومدى تأثيره فيه . أغلب الظن أن بعض ماحدا حافظا على نظم هذه العمرية التماس الأجر عند الله سبحانه وتعالى ، لأنها كأنها ضرب من المديح النبوى . أليس عمر بن الخطاب رضى الله عنه الثانى بعد الصديق فى حساب أفضلية أصحاب رسول الله ﷺ عند أهل السنة ؟

ومما ينبىء عن معنى التماس الأجر مامربك من قوله فى رثاء البارودى :

لو حنطوك بشعر أنت قائله
يغار من ذكره ماء العناقيد
حليته بعد أن هذبته بسنا
عقد بمدح رسول الله منضود
كفاك زادا وزينا أن تسير إلى
يوم الحساب وذاك العقد فى الجيد

قد يريد هو أن يكون له عقد من حسن الثواب يوم القيامة بمدح الفاروق رضى الله عنه . وقد ضمَّن ذلك من مدح النبى ﷺ صريحا بعض الأبيات مثل قوله فى إسلام عمر رضى الله عنه :

سمعت سورة طه من مرتلها
فزلزلت نيةً قد كنت تنويها

وقوله فى الذى قصّه من خوف صاحبة الدف من مقدمه

ويممتْ حضرة الهادى وقد ملأتْ ... أنوار طلعته أرجاء ناديها
فقال مهبط وحى الله مبتسماً ... وفى ابتسامته معنى يواتيها
قد فرَّ شيطانُها لما رأى عمرا ... إن الشياطين تخشى بأس مخزيها

وقال فى شجرة بيعة الرضوان :

وسرحةٍ فى سماء السرح قد رفعت ... ببيعة المصطفى من رأسها تيها

وقد اتسع خياله فجعل للشجر سماء يتباهى بها . والشاهد الذى من أجله أوردنا هذا البيت أن الشجرة تاهت بما كان عندها من بيعة المصطفى عليه الصلاة والسلام . والمشهور وهو الصحيح أنها لم تكن سرحة ، ولكن سمرة ، والسمر ذو شوك من العضاه ، والراجح أن الخبر الذى ساقه عن قطع عمر رضى الله عنه لها غير مقطوع بصحته ـ قال الطبرى فى تفسير أمر بيعة الرضوان فى سورة الفتح عند قوله تعالى : «لقد رضى الله عن المؤمنين إذ يبايعونك تحت الشجرة» الآية ـ «وزعموا أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه مر بذلك المكان بعد ان ذهبت الشجرة ، فقال أين كانت ؟ فجعل بعضهم يقول ههنا وبعضهم يقول ههنا فلما كثر اختلافهم قال سيروا ، هذا التكلف ، فذهبت الشجرة ، ذهب بها سيل أو شىء سوى ذلك» . انتهى كلام الطبرى وهذا قوله فتأمل . وفى سيرة ابن هشام فى خبر غزوة حنين مما يقوى أنها سمرة أن رسول الله ﷺ لما انهزم الناس وولوا مدبرين وثبت هو عليه الصلاة والسلام فى نفر من أصحابه ، منهم عمه العباس رضى الله عنه ، قال له : «يا عباس اصرخ يامعشر الأنصار يامعشر أصحاب السمرة ، قال فأجابوا لبيك لبيك» . ا . هـ . على أن الشعر ليس بتأريخ . وفيما نقل عن أرسطوطاليس أنه رُبَّ قصص شعرى أرجح ميزانا فى مجال الحقيقة من رواية الواقع التأريخى ـ فعلى هذا يُوجّه ماذهب إليه حافظ فى خبر الشجرة ، وفى خبر تهديد عمر بتحريق بيت على رضى الله عنهما ، وفى حَدِّه ابنه ، وفى حكاية نصر بن حجاج . وقديما أورد ابن أبى الحديد فى شرحه لنهج البلاغة بعض ما روى من مخاطبات الصحابة رضوان الله عنهم أجمعين ، فأنكر صحة نسبه ذلك إليهم واحتج بحجج بالغة ، ثم أردف ذلك بزعمه أنه إن لم يكونوا قالوه بلسان المقال فقد قالوه بلسان الحال ، فهذا قريب من مذهب أرسطوطاليس فى فن الشعر .

ارتبط شعر المديح النبوى بالمشايخ الصوفيين والطرق الصوفية وأذكارها ، وماأحسب إلا أن بعض مفكرى النهضة ورجالاتها المقتدى بهم ، ممن كان لهم تأثير عظيم على مثقفى عصرهم وأدبائه بوجه عام وعلى حافظ إبراهيم بوجه خاص ، كالإمام محمد عبده رحمه الله ، كان يبدو لهم أن جملة المدائح النبوية وليالى الذكر الصوفى من أوضاع الماضى الذى قد لايقوى على مواجهة التحدى المتمثل فى تفوق حضارة العصر الأوروبية المعدن ، ولا على مقاومة عدوان الاستعمار وغطرسة أساليب سياسته . ولايقدح فى هذا الحدس أن البارودى وهو الرائد الأدبى الفكرى ، والقائد السياسى ، والزعيم الثائر والشاعر الفحل الذى قلده وتتلمذ لبيانه شوقى وحافظ كلاهما له نبوية جارى بها عبقرى المديح النبوى الإمام شرف الدين البوصيرى رحمه الله الرحمة الواسعة . ذلك بأن البارودى عفا الله عنه ورحمه قد جرّ عليه تفوقه واعتداده بنفسه سخطا ما فى أخريات أيامه . وبرودا ما ران على ذكراه بعد وفاته ، ولقد أوشك أن يدرج فى أطباق الرجعية والتخلف . ولقد أبى الله أن يطمس النكران نوره . ولقد كانت جودة شعره ورصانته التى هى قليلة النظير على وجه الدهر من بعض دوافع الاتجاه الجانح إلى تجاهل مكانه والغض من رفعة قدره . هذا ، ولايقدح فى حدسنا أن شوقيا جارى البردة وله قصائد نبويات . فقد كان شوقى يحترم لتفوقه ولايسلم من بعض الطعن عليه لمكانه من المحافظة والقرب من البلاط . لاريب أن حافظا تأثر بأساليب المديح النبوى وروحه فى العمرية . وأرجح أنه جارى بقافيتها ورويها قصيدة البرعى :

بانت عن العدوة القصوى بواديها

وشعر البرعى معروف متداول بين الصوفية فى جميع أقطار الإسلام . ذلك أقرب فى باب الترجيح من أن نقول جارى بها بحيرية البحترى فى المتوكل مثلا . غير أن حافظا إذ جعل سيرة عمر دون محض المديح النبوى مجالا لتقربه الدينى لأحسبه خلا من روح القصد إلى مسايرة معانى التقدم التى يمثلها جانبا العدل والاشتراكية الإسلامية ، والجد والنخوة العربية المتضمنان فى شخصية عمر رضى الله عنه ، وتكاد معان تدل على ماعرف بعد باسم القومية العربية تطل من قول فى أوائل القصيدة عند ذكره مقتل عمر رضى الله عنه :

واها على دولة بالأمس قد ملأت ... جوانب الشرق رغدا من أياديها
والله ماغالها قِدْما وكادَ لها ... واجتثَّ دَوْحتها إلا مواليها
لو أنها فى صميم العُرْب قد بَقِيَتْ ... لما نعاها على الأيام ناعيها
ياليتهم سمعوا ماقاله (عُمَرٌ) ... والروح قد بلغت منه تراقيها
لاتكثروا من مواليكم فإنّ لهم ... مطامعا بَسَماتُ الضعف تخفيها

وقال فى أمر عمر وابن عمر رضى الله عنهما :

وما وقى ابنك (عبدُ الله) أينُقَهُ ... لما اطّلعْتَ عليها فى مراعيها
فقلت : ماكان (عبد الله) يُشْبعها ... لو لم يكن ولدى أو كان يُرْويها

قد استعان بجاهى فى تجارته
وبات باسم (أبى حفص) ينميها
ردوا النياق لبيت المال إنّ له
حق الزيادة فيها قبل شاريها
وهذه خطة لله واضعها
ردّت حقوقا فأغنت مستميحيها
ماالاشتراكية المنشودُ جانبها
بين الورى غيرَ مبنىً من مبانيها

وقد ألقيت هذه القصيدة فى فبراير سنة ١٩١٨ م وذلك بعد قيام ثورة روسية الحمراء – وقد انتشرت أخبارها – ببضعة أشهر . وقد جاء لفظ من معدن الاشتراكية فى همزية شوقى النبوية التى من بحر الكامل ، وجارى بها همزية الشاعر النبوى المجيد الشهاب محمود ، وذلك حيث قال :

داء الجماعة من أرسطاليس لم
يوصف لـه حتى أتيت دواءُ
فرسمت بعدك للعباد حكومةً
لاسُوقةٌ فيها ولا أمراء
الله فوق الخلق فيها وحدهُ
والناس تحت لوائها أكْفاء
والدين يسر ، والخلافة بيعة
والأمر شورى ، والحقوق قضاء

وهذا التقسيم ربما أوهن من متانة أسره آخر قسم منه ، إذ ليس قوله « **والحقوق قضاء** » على سلامة صياغته فى قوة الأقسام الثلاثة التى مضت قبله :

الإشتراكيون أنت إمامهم
لولا دعاوى القوم والغلواء
داويت متئدا وداووا طفرة
وأخف من بعض الدواء الداء

فإن تكن هذه القصيدة قيلت فى زمان مقارب لزمان العمرية – وقوله وداووا طفرة كأنه إشارة إلى ثورة روسية – فهذا مما يقوى مازعمناه من قبل من أن الشاعرين كانا مما يجردان نظمهما لقضايا العصر وموضوعاته الهامة التى كانت تثار فى الأندية والمجالس والخطب ومقالات الصحف وأخبارها .

وقد نبه حافظ على الأرب القومى السياسى الإسلامى الذى حداه إلى نظم عمريته فى خاتمتها عند قوله :

هذى مناقبه فى عهد دولته
للشاهدين وللأعقاب أحكيها
فى كل واحدة منهن نابلة
من الطبائع تغذو نفس واعيها

جاء فى الهامش فى شرح « نابلة » أى سجية من سجايا النبل . وسياق البيت لايستقيم كل الاستقامة لمن يأخذ بهذا الشرح ؛ والكلمة من الغريب . وكان الشعراء منذ عهد الفصاحة القديم مما يقصدون قصدا إلى الكلمة من الغريب الحين بعد الحين . وقد ذكر الجاحظ فى ذلك خبر الغلام الذى قال لأبى الأسود هذا حرف من الغريب لم يبلغك وخبر الفضل اللهبى إذ زعم للأحوص مازعم من علم بالغريب فيا رواه صاحب الأغانى . ومعنى النابلة هذا أصله من نبلت فلانا بالطعام ، عللته به الشىء بعد الشىء ، كما فى عبارة القاموس . أى فى كل واحدة منهن عطية من الغذاء تغذو نفس واعيها . فالسياق على هذا وبه يستقيم إن شاء الله :

لعل فى أمة الإسلام نابتة
تجلو لحاضرها مرآة ماضيها
حتى ترى بعض ماشادت أوائلها
من الصروح وماعاناه بانيها
وحسبها أن ترى ماكان من (عُمَرٍ)
حتى ينبه منها عين غافيها

وهذا مقطع القصيدة ، العدل والصرامة الأسطورية فى الحق ويمن القضيبة فى الفتوح – هذه كانت مزايا عمر رمز المستبد المستشير المصلح المثالى ، وبمثلها تستيقظ الهمم وتحرك قلوب طموح الشباب العربى المسلم .

أمر واحد من سيرة عمر رضى الله عنه استوقفت حافظا فاحتاج عنده إلى الشرح وبسط العذر له والدفاع عنه . وذلك عزله خالدا وأمره أن يسلم الأمر إلى أبى عبيدة :

سل قاهر الفرس والرومان هل شفعت
له الفتوح وهل أغنى تواليها
غزا فأبلى وخيل الله قد عقدت
باليمن والنصر والبشرى نواصيها

رُسِمَتْ غَزى بالياء ، والألف فيها أمرها أظهر ، لأن هذا الحرف واوى غَزَا يغزو غزوا .

ما واقع الروم إلا فرّ قارحها
ولا رمى الفرس إلا طاش راميها
أتاه أمر أبى حفص فقبّله
كما يقبل آى الله تاليها
فاعجب لسيد مخزوم وفارسها
يوم النزال إذا نادى مناديها
يقوده حبشى فى عمامته
ولا تحرك مخزوم عواليها

هذا الحبشى الذى نكره حافظ هو الصحابى الجليل السابق المهاجر بلال رضى الله عنه . وكان أولى بحافظ لو لم ينكره ، إذ لو صح هذا الخبر الذى ذكره فإنما يكون بلال قد اقتاد خالدا رضى الله عنهما – مع طاعتهما كليهما لعمر أمير المؤمنين – لأن ذلك أخف على خالد مما لو فعله غيره ، إذ قد كان بلال وخالد معاً ممن أنعم عليه سيدنا أبو بكر مع ما أنعمه الله عليهما . فهذا كان كعهد إخاء بينهما .

ثم إن سيدنا أبا بكر هو الذى عهد إلى عمر كما قد كان هو الذى عقد لخالد رضى الله عنهم أجمعين .

وقد كان عمر شديد السياسة ، وقد فطن المؤرخون إلى أن أشداء السياسة من بعد قد رام منهم تقليده من رام فأوقع ذلك بعضهم فى الإسراف والعنف ، وقد خاف عمر أن يفتتن الناس بخالد . والذى خافه من أمر السياسة معلوم لا يكتفى الأمراء فى مثله بعزل القواد بل يجاوزونه إلى القتل ، كالذى صنعه أبو جعفر بأبى مسلم مثلا . ولم يكن حظ معاوية رضى الله عنه فى الحروب والفتوح كحظ خالد ، ولكن طول ولايته على الشام أطمعه فى الخلافة وهيّأ له ولبنى أمية سبيلها وسبيل الملك العضوض آخر الأمر . قال حافظ رحمه الله يعتذر ويدافع : —

هبوه أخطأ فى تأويل مقصده
وأنها سقطة فى عين ناعيها
فلن تعيب حصيف الرأى زلته
حتى يعيب سيوف الهند نابيها

أحسب أن مراده «حتى تعيب سيوف الهند نبوة نابيها» فلم يتأت له ذلك ، وأخذه من قولهم لكل صارم نبوة . والمعنى هبْ عَزْلَ خالد كان كنبوة السيف الصارم الذى هو عمر ، فذلك لن يعيبه إذ هو صارم بلا ريب . وعبارة حافظ فيها بعض التقصير عن هذا المعنى إذ لا يخفى على ظاهر كلامه أن النابى من السيوف مما يعيبها ، وليس هذا بمراده كما بينا :

تالله لم يتّبع فى (ابن الوليد) هوى
ولا شفى غُلّةً فى الصدر يطويها

حاش لله . وهذا قسم من حافظ بر ، إذ لاريب أن عمر رضى الله عنه كان عالما بأمور المسلمين جملة وتفصيلا وعارفا بأحوال قريش ورجالاتها ، على أن إبعاد خالد وعزله وتنحيته عن قيادة ميادين ذلك القتال ، ترك ثغرات حربية ومشاكل نَتِجَتْ منها خطيرة عانتها الخلفاء وأجيال المسلمين فيما بعد والله تعالى أعلم .

عمرية حافظ فيها ما قدمنا ذكره من طلب القربى الدينية والأجر ، ولكن الوعظ الفكرى القومى السياسى أضعف من جانبها التعبدى . ولعل هذا بعض أسباب الوهى فى عاطفتها ورنة أنغام ديباجتها . مع هذا قد كان لها فى زمانها ومن بعد صدى وتأثير عظيم . من شواهد ذلك محاكاة محمود غنيم لها فى كلمته : «مالى وللنجم يرعانى وأرعاه» وهى من قصائد ذكرى الهجرة ، وقد تغنى فيها بسيرة عمر تغنيا شديد النظر إلى العمرية فى قوله :

يا من رأى عمرا تكسوه بردته
والخبز قوت له والكوخ مأواه
يهتز كسرى على كرسيه فرقا
من بأسه وملوك الروم تخشاه

هذا والعمرية فى جملتها تتضمن كثيرا من المعانى والأقاويل التى كأنها أصول للاتجاهات العصرية السياسية ذات الطابع القومى الدينى ، الناظر بعين إلى مثالية عمر العمرية وبأخرى إلى مذهبيات الاشتراكية الأوروبية . من أجل هذا ما زعمنا من قبل أنها نص عظيم الأهمية من حيث دلالته على نوع اتجاه الفكر العربى المسلم آنئذ وآفاق اتجاهاته ومكان حافظ الشاعر منه ومدى تأثيره فيه .

هذا وإن يكن شوقى قد نظم ملوك العرب بعد نظم حافظ العمرية ، فيغلب على الظن أن يكون قصد بذلك ولو من طرف خفى إلى مباراته ، وكأنه عمد إلى معارضة مدح حافظ لعمر بقوله يمدح عليا — رضى الله عنهما — فى الأبيات المزدوجة التى ضمّنها سيرته وذلك حيث قال :

أما الإمام فالأغر الهادى
حامى عرين الحق والجهاد
أصل النبى المجتبى وفرعه
ودينه من بعده وشرعه
العمران يأخذان عنه
والقمران نسختان منه
يدنو إلى ينبوعه بيانا
ويلتقى بحراهما أحيانا

وقد غلا شوقى فى الشطر الثانى — مع أن الرجز المزدوج من أضعف أوزان الشعر الجاد»ولكن لما فيه من خفة الحركة أُنجِزَ به فصلح فى المنظومات التعليمية ، ومع أن البسيط من أقوى أوزان الشعر الجاد ولرنة جزالة نغمه قل استعماله فى التعليميات ، مع هذا نجد مزدوجة شوقى الرجزية هنا أدخل فى إيقاع الشعر من بسيط العمرية ، إذ بالرغم من صحة متنه تشوب ديباجته الجيدة شوائب من عناء نظم التعليم .

كان حافظ قريبا من واقع السياسة المعاصر وقضايا النهضة القومية بمصر وبلاد العرب وأعلق بها من شوقى . وكان شوقى أكثر اهتماما بالتأريخ وأجنح ميلا بهواه وعواطفه إلى قضاياه الإسلامية الكبرى فى صدر الإسلام وعصور الخلافة والازدهار التى جاءت من بعده . ثم إنه كان قوى الإحساس بإنتمائه إلى مدنية مصر الحديثة الناهضة تحت رعاية بلاط الخديو وسلطان الباب العالى الآخذة بقسط عظيم فى ذلك من حذق أوروبا وتفوقها فى الصناعات والآداب والعلوم والفنون . وكانت المحافظة السياسية طبعا لا تكلف فيه عند شوقى ، ومع المحافظة شعور دينى وسط مصدره الثقافة والانتماء وأيضا العادة والإلف وبعض الرقة المستفادة من دعاوى مذهب الحرية الفكرية والتسامح الدينى الأوروبية . فى منظومة ملوك العرب غلب على شوقى جانب التعبير الفكرى الحرّ ولم يتهيب فى هذا المضمار ، لانطلاقه من حافة تشيع ضعيف كثير مثلها بين عامة أهل السنة ، لمكان أهل البيت ، ولا سيما حيث يكون أمر الصوفية غالبا أو شديد القبول ، تأمل قوله :

يا جبلا تأبى الجبالُ ما حَمَلْ
ماذا رَمَتْ عليك ربةُ الجمل

جهزها طلحةُ والزّبيرُ
ثلاثةٌ فيهم هدى وخيرُ
صاحبةُ الهادى وصاحباه
فكيف يمضون لما يأباه ؟
وجاء فى الأسد أبو ترُاب
على متون الضُمّر العراب
يرجو لصدع المؤمنين رأبا
وأمُّهمْ تدفَعُه وتأبى

وكان شوقى أشد اندفاعا وأحمى حين صار إلى خبر صفين :

يا يوم صفين بمن قضاكا
هل أنصف الجمعان إذ خاضاكا
فيك انتهى بالفتنة التراق
واصطدم الشآم بالعراق
ونفذتْ بقيةٌ من صَحب
تلقت الطعن بصدر رَحبِ
بنو الظُبىَ ، أبوّةُ الأسّنَة
آل الكتاب أولياء السُّنةُ
فيا مجالا قَصرَ الأعنَّةْ
ومّدّ فى اشتجارها الأسنَةْ
ووقع الأنجاد بالأنجاد
وخرّ «عمارٌ» من النُّجاد
ماكان ضرّ نُصَراء البيعه
لو صبروا على الوغى سويعه

هذا البيت منبىءٌ عن ميل شديد عن معاونة وحب لعلى كرم الله وجهه ، وفيه من معانى الأسف ما فيه

ونتساءل بعد هل نظم شوقى نبويته «ريم على القاع» قبل العمرية ؟ كأن ذلك ما يظهر من ترتيب قصائد الديوان فى الجزء الأول ، فإن يك ذلك ، فقد جارى بها مجاراة البارودى للبوصيرى ، وإلا فقد عارض بها العمرية والأول أولى ، وأشبه بالأمر أن يكون حافظ جعل العمرية فى معارضة نهج البردة الشوقية والله تعالى أعلم . وقد وازن قوم بين بردة البوصيرى وبردة شوقى ، وهذا من باب الغلو فى الفتنة بشوقى المعمية عن تذوق الشعر وتمييز رائعه من وسطه من ضعيفه . ولعل ميمة شوقى لو لم تتقدمها ميميات معارضة البوصيرى وماجورى به الكثير ، أن يكون لها مكان فى ديوانه مماثل عند الناقد لبعض نظمه السليم الديباجة البالغ بعضه درجة الجودة .

ميمية البوصيرى من روائع الشعر العربى على وجه الدهر وقد كلف شوقى رحمه الله نفسه الكُلفَ إذ جاراها وماعدا محاكاتها والأخذَ السالخَ سَلْخاً منها ومن طريقتها ومن معانيها وأساليبها وعباراتها وقوافيها . حتى موقف زهير من هرم الذى فى قول

البوصيرى :

ولم أرِدْ زهرةَ الدنيا التى اقتطفتْ
يدا زُهيرٍ بما أثنى على هَرِمِ

قد جاء به شوقى فى قوله :

يُزرى قريضى زُهيراً حين أمدحُه
ولا يُقاس إلى جودى ندى هَرِمِ

وتأمل صياغة هذا البيت :

كأن وجهك تحت النقع بدر دجى
يضىءْ ملتثما ، أو غير ملتثم

وصياغة الإمام البوصيرى :

كأنهم فى ظهور الخيل نبتُ رُباً
من شدّة الحزمِ لا منْ شِدّة الحُزَم

وقال البوصيرى :

دَعْ ما ادعته النصارى فى نبيِّهم
واحكُمْ بما شئت مَدْحاً فيه واحتكمِ
وانسُبْ إلى ذاته ما شِئْتَ من شرف
وانسب إلى قَدْرِه ما شئتَ من عِظَمِ
فإن فضل رسول الله ليس له
حَدٌ فيُعربُ عنه ناطقٌ بفم
لو ناسَبَتْ قدْرَه آياتُه عِظَماً
أَحيَا اسمُه حين يدعى دارس الرِّمم

وتأمل قول شوقى :

دع عنك روما وآثينا وماحوتا
كلُّ اليواقيت فى بغداد والتُّوَم

أخذ هنا من البوصيرى كما أخذ من قول الآخر :

دع عنك حضرة بغداد وبهجتها
ولا تعظّم بلاد الفرس والصين
فما على الأرض حطت مثل قرطبة
ولا مشى فوقها مثل ابن حمدون

وخلص أخذه فى باب هذه الصياغة من البوصيرى فى قوله :

لولا مكان لعيسى عند مُرسله
وحرمة وجَبَتْ للروح فى القِدَم
لسُمِّر البدَنُ الطُّهر الشريُف على
لَوْ حَيْنِ ، لم يخشَ مؤذيه ، ولم يجَمِ

وهذا مع الألوهية مما ادعته النصارى فى المسيح عليه السلام ،

وفيه نفس صياغة بيت البوصيري :

لو ناسبت قدرَه آياته عظما
أحيا اسمُه حين يُدْعى دارسَ الرِّمم

مع قلب لمعناه . وأوشك شوق رحمه الله مع إنكاره للصلب أن يدانى القول به من فرط حماسته لمعارضة البوصيري مع تأثره به . وقد شهد على نفسه رحمه الله حيث قال :

المادحون وأرباب الهوى تبع
لصاحب البردة الفيحاء ذى القَدَم
مديحه فيك حبُ خالص وهوى
وصادق الحبُ يملى صادق الكلم
الله يشهد أنى لا أعارضه
منذا يعارض صوب العارض العَرِم ؟
وإنما أنا بعض الغابطين ، ومن
يغبط وليَّك لا يُذْمَمْ ، ولا يلم
هذا مقامٌ من الرحمن مقتبس
ترمى مهابتُه سَحْبان بالبكم

وهذه من أجود أبيات القصيدة ، وأخذ العقاد رحمه الله قول «هذا مقام من الرحمن مقتبس» فقال بيته «الشعر من نفس الرحمن مقتبس» . وتقاربها فى مستوى المتانة الأبيات التى دافع فيها عن جهاد النبي ﷺ ، يرد بذلك على طعون المبشرين ومن إليهم . وقوله «العرم» يعنى المطر الشديد . وقوله «أرباب الهوى» فيه نوع من غموض احتاج شوقى إلى أن يفسره فى البيت التالى حيث قال :

«مديحه فيك حب خالص وهوى» فإن يك ذهب إلى معنى الهوى الذى يغلب على العقل فما أصاب ، لأن الحجة المرتبة على معانى كلام المتكلمين الكبار من المسلمين واضحة السبيل ، ناصعة الدلالة والبيان ، وبردة البوصيري مما ينبغى نسبة صدوره إلى صدق عاطفة القصيدة وفهمها معا لا إلى مجرد الميل والهوى . وقد أخذ قوم على البوصيري قوله :

وكيف تدعو إلى الدنيا ضرورةُ مَنْ
لولاه لم تخرج الدنيا من العدم

والمعنى مستقيم إن تأولته على قوله تعالى : «وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون» ، وقوله تعالى : «إنا أرسلناك هاديا ومبشرا ونذيرا وداعيا إلى الله بإذنه وسراجاً منيرا» ، وقوله تعالى : «وإذ أخذ ربك من بنى آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى» . ويستقيم المعنى أيضا إن تأولته على ما فسر ما به قوله تعالى : «كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون» فقد كانوا فى حكم الأموات إذ كانوا فى حال العدم قبل أن يخلقوا بخلق آدم وخلق من يخلق من ولده حين يولد . وكذلك أمر العرب كان كالعدم بجهلهم وجاهليتهم ، وأمر سائر من كان على الشرك ، حتى بعث الله سبحانه وتعالى محمدا ﷺ بالهدى والنور ــ وكأن شوقيا ينسب كل إجادة البوصيري إلى صدقه فى الحب ، والغبطة لا تخلو من عنصر طلب المساواة . وإجادة البوصيري كما هى من صدقه وحبه للرسول ﷺ هى أيضا من مدد روحانى ، أعين مع توفيق المولى عز وجل بعلم وذكاء وفقه وقوة حجة وفصاحة ومن مقدرة شاعرية فذة . وليس ههنا مجال الوقفة عند الخطأ الذى يخطئه مؤرخو الأدب عندنا إذ يسمون فترة ما بعد بغداد بفترة الانحطاط ، ولا يتعرضون فى درس أطوار الشعر لأدب المديح النبوى الرائع . وقد سكت المستشرقون عنه بدافع العداوة المستكنة والغمط . وما أرى أنه صيغ الشعر الدينى فى آدابهم إلا على حذوه ومحاكاة لروائع نماذجه ، لا تخرج من ذلك منظومتا دانتى وملتون ، ويبحث الناس لهما عن أصول فى غفران المعرى . ونبه البحاثة الأسبانى آسين بالثيوس M.Asin Palacios إلى أخذ دانتى من حديث المعراج ، فدانى ذلك مالا شك فيه من الأخذ من المدائح النبوية لأن هذه كان التغنى بها والنشيد مما يشاهد مشاهدة عن كتب فى ليالى الجمع وليلات الإثنين ، فى كل بلد كانت للإسلام فيه ازدهارة ، فيما بين جنوب أوروبا والأندلس إلى المغرب .

كان البوصيري من فحول العربية الكبار . ولايقدح فى ذلك أن بعض ماورد من نظمه غير النبوى وسط ، فقد كان غير المديح عنده وعند معاصريه غير داخل فى باب الجد . وقد كان المتنبى وأضرابه من الفحول إذا أخذوا فى غير جدّ القول أسفوا نحو قوله «ترنج الهند أو طلع النخيل» . وقد خلص هذا المنهج إلى عصر شوقى ومذهبه ، من ذلك محجوبيته :

لَكُمْ فى الخطِّ سيارة
حديث الجار والجارةْ
كسارة (شارلوتَ)
على السّواق جَبّاره

ومكان البوصيري بلا أدنى ريب مع أبى تمام وأبى عبادة وأبى الطيب . وتأثيره على الشعراء من بعده لم يكن دون هؤلاء ، وحسبك شاهدا مجاراة من جاروه ــ فى أخرياتهم البارودى وشوقى . ولايفوتنى قبل أن أطرق بابا آخر من شوق غير نبوياته أن أنبه إلى أنه خالف فى مستهل ميميته ماأوصت به الأديبة البارعة والمرأة الصالحة عائشة الباعونية ، وقد نظمت ميمية لها على نهج البردة حيث قالت :

«أنه يتعين فى غزل المديح النبوى أن يحتشم فيه ، ويطرح ذكر التغزل فى الردف والخصر والقد والخد ونحو ذلك ، وإن سلوك هذا الطريق فى المديح النبوى مشعر بقلة الأدب» . ا . هـ .

ومن انتصر لشوقى احتج بطريقة كعب بن زهير فى «بانت سعاد» . ولكن كعبا وحسان سارا على منهج كان معروفا عند العرب على ذلك الزمان ، وقد جاء شوقى بعد أن ثبتت للاستهلال فى نسيب المديح النبوى طرائق من الروحانية هى التى عنتها الباعونية . وليس على شوقى ضربة لازب أن يتبع ذلك وألا يتبع طريقة كعب وحسان إن استطاعها . وشوقى موغل فى التحضر والتمدن فمذهبهما عليه عسير . والحق أنه لم يسلكه ولكن تغزل غزلا حضريا محضا لا هو بغزل

المتصوفة ولا البداوة ـ تأمل قوله :

من الموائسُ بانا بالربُّى وقناً
اللاعباتُ بروحى ، السافحاتُ دمى

السافراتُ كأمثال البدور ضُحىً
يُغِرْنَ شمسَ الضُّحى بالحلى والعصم

القاتلاتُ بأجفانٍ بها سَقَمٌ
وللمنيةِ أسباب من السَقم

هذا الشطر من محاولات الحكمة المخفقة ، إذ للمنية أسباب من السقم ومن غيره ، ولكل أجل كتاب . وأراد شوقى أن سقم أجفانهن يقتل شأنه فى ذلك شأن الأمراض التى تقتل ، فقصّر لفظه عن معناه :

العاثراتُ بألباب الرجال ، وما
أُقِلْنَ من عثرات الدَّلِّ فى الرَّسَم

والمعنى غامض لأن قولك «أقال الله عثرته» فيه دلالة على الخير فنفى ذلك ينفى الخير، ومراد شوقى أنهن أبدا عاثرات بألباب الرجال ، ولا يخفى أنهن كلما عثرن بها أقيلت عثرتهن وهى عثرة دل . والرَّسَم بالتحريك حسن المشى . ولشوقى جرأة على الكلمات التى قل أن تصاب فى غير القاموس وما أشبهه وما أرى أنه جرّأه إلا ثقته بعربيته ، وذلك مما يحمد له لما فيه من إحياء اللغة ثم قال :

الحاملاتُ لواء الحسن مختلفا
أشكاله ، وهو فردٌ غير منقسم

وقد سبق التنبيه على مذهب شوقى فى الترنم بجمع المؤنث السالم ، وهذه الأبيات صريحة فى الغزل . وحضريته بعيدة كل البعد عن روحانية نسيب المديح النبوى مقاربة لما نهت عنه المرأة الصالحة وحذرت . وكأن شوقيا قد فطن لهذا فرام أن يدخل فيه شيئا من التبدى حيث قال :–

يا بنت ذى اللِّبَدِ المحمىِّ جانبه
ألقاك فى الغاب أم ألقاك فى الأُطُم ؟

وهذا على اختلاف البحر محذو على قول أبى الطيب : «يا أخت معتنق الفوارس فى الوغى» ومن أوضح أخذ شوقى عن البوصيرى قوله :

إن قلت فى الأمر «لا» ، أو قلت فيه «نعم»
فخيرةُ الله فى «لا» منك أو «نعم»

هذا من بيت البردة :

نُبينا الآمرُ الناهى فلا أحدٌ
أبرَّ فى قَوْلِ «لا» منه ولا «نَعَم»

دعا إلى الله فالمستمسكون به
مستمسكون بحبل غير منفصم

ولمح شوقى لمحا إلى هذا البيت حيث قال :

علقتُ من مدحه حبلا أعزُّ به
فى يوم لا عِزَّ بالأنساب واللُّحَمِ

وليست اللُّحَم بقافية جيدة الانسياب مع ما قبلها مع قرب المعنى . وقوله فى النفس :

هامت على أَثَر اللذات تطلبها
والنفس إن يدعها داعى الصِّبا تَهم

قال الشارح : «هامت الناقة على وجهها ذهبت فى المرعى» . والمعنى أوضح من هذا الشرح . وفى العبارة تقصير ، إذ ليست كل نفس إن يدعها داعى الصبا تَهم . وجئ شوقى من نظره من جهة المعنى إلى قول البوصيرى :

والنفس كالطفل إن تهمله شبّ على
حب الرضاع وإن تفطمه ينفطم

وهذا دقيق وفيه الحكمة ، ومن جهة اللفظ إلى قول البوصيرى :

فما لعينيك إن قلت اكْفُفَا هَمَتا
وما لِقلبك إن قُلْتَ اَسْتِفقْ يَهِمِ

وأمثال هذا الأخذ كثيرة .

كان شوقى رحمه الله كثير المعارضة للشعراء ، أوشك أن يكون قد حرص على مجاراة كل عصماء فى العربية ، وأن ينبرى لكل شاعر عظيم فيجاريه . جارى موشحة ابن الخطيب ، ونونية ابن زيدون ، وسينية البحترى ، وبائية أبى تمام ، وغير مجد فى ملتى لأبى العلاء المعرى ، وعددا من قصائد أبى الطيب . ونظم أراجيز فى حكايات الحيوان كالصادح والباغم ، وقصصا للأطفال وأناشيد متنوعات ، ثم نظم فى أحداث التاريخ الإسلامى العربى والتركى وما يتعلق بمصر القديمة . ثم لم يغب عن مختلف مناسبات القُطْر والقَصْر والمجتمع والمعارف والأخلاء . وله فى الأغراض المعروفة من مدح ورثاء ووصف وغزل قصائد طوال وقصار . ونظم فى الأوزان الفخمات مثل «بسيفك يعلو الحق والحق أغلب» ، و «من أى عهد فى القرى تدفق» . وفى الأوزان القصار نحو «مال واحتجب» ، و «طال عليها القدم» ، و «حف كأسها الحبب» . ثم له المزدوجة التى استشهدنا ببعض أبياتها فى «ملوك العرب» . وله المسرحيات التى لم يسبق إلى مثلها ولا بلغ المستوى الذى بلغته بعده فى العربية أحد . وقد صنع فيها من أصناف تنويع الأوزان والقوافى وجعل ذلك مساوقا للحوار ملائما له ، ما تكون به من التجديد منزلة فذة لا ينبغى أن يغفل عن مرتبتها وجوانب إبداعها النقاد .

ذوق شوقى المتحضر وثقافته وطموحه ووعيه الأدبى القومى الصادق الولاء والمحبة للعربية ، كل ذلك دفعه إلى عمل متواصل وإنتاج متعدد الجوانب . ولقد يُذكر عن بشار أنه مما افتخر به كثرة قصائده ، بحيث لو لم يتهيأ له فى كل قصيدة منها غير بيت واحد لكان يفوق بكثرة الأبيات الجياد كل الشعراء . فعلى هذا القياس ينبغى أن يعد شوقى سيد شعراء العرب . وقد ذهب إلى تقديمه على هذا الوجه جماعة ، وفى ذلك غلو عظيم ، ذلك بأن الكثرة وحدها لا تفى بكل عناصر الجودة ، وإنما يتأتى بها بعضها ، وقد يكون قدر الذى يتأتى من طريقها دون ما تبلغ به ذرا درجاتها العلى . ولقد نوّع أبو العلاء

أبواب ما نظم فيه تنويعا لم يصنع مثله أبو تمام وأبو الطيب وأبو عبادة ، وقد قصد قصدا إلى التفوق والتبريز وبلغ فى كل ما تناوله من الإجادة المبلغ البعيد ، ولكن كل ذلك لم يصل به إلى درجة واحد من هؤلاء . وقد كتب صاحب «المثل السائر» كتابه فى أخريات أيام بغداد ودولة بنى العباس ، ونص فيه على أن هؤلاء الثلاثة هم : «لات الشعر وعزاه ومناته» ولم يتعقبه فى هذا الذى قطع به أحد . إنما خولف فى تقديم أبى تمام على أبى الطيب ونحو ذلك . وقد قطع ابن رشيق فى «العمدة» بنحو من هذا ومال إلى تقديم ابن الرومى فى باب الغوص على المعانى فى نوع من تردد وحذر ، وأحسب المعرى رام أن يُرْبِىَ على أبى الطيب ثم بدا له . ورام نحوا من ذلك الشريف الرضى ، وافتن ونوع فى الغزل البدوى ، ولم تبلغ به كثرة ما نظم مكان أحد هؤلاء الثلاثة . والشعر قد تكفى الواحدة الفريدة فيه فيبقى بها ذكر صاحبها على وجه الدهر . كمعلقتى طرفة وعمرو بن كلثوم وكلامية الطغرائى ونونية صالح بن شريف الرُّندى : «لكل شئ إذا ما تم نقصان» ورائية الوزير ابن عبدون : «الدهر يفجع بعد العين بالأثر»

برّز البارودى بجزالة وبيان كالفحول الأولين . وعندى أن روائع شوقى وبدائع حافظ لاتصلان إلى مدى غايته . لا فى صفاء الديباجة ولا فى صدق حرارة النفس ولا متانة أسر الإيقاع العربى الأصيل الذى يلج إلى القلب بما فيه من استشعار للعزة والثقة المذكرة لنا بمثل قول أبى الطيب :

أنا السابق الهادى إلى ما أقوله ... إذ القول قبل القائلين مقول

أعادى على ما يوجب الحبَّ للفتى ... وأهدأ والأفكار فىَّ تجول

ذُكِرَ فى جرير والفرزدق – على اختلاف أسلوبيهما وأن هذا ينحت من صخر وهذا يغرف من بحر – أن شيطانيهما كانا متشابهين أو كان شيطانهما واحدا . وفصل النقاد ما برز فيه كل منهما من فنون الشعر ، وعدوا أبياتهما السائرات ، وتعصب قوم لجرير وقدموه ، وآخرون للفرزدق وقدموه ، لم يقطع النقاد ومؤرخو الأدب وأصحاب تراجمه آخر الأمر بتفضيل أحدهما على الآخر ، ولكن عدوهما كفرسى رهان وألحقوا بهما الأخطل ، وأجمعوا على جودة نظمه وفحولته ، غير أنهم ربما أخروه عنهما ومن قدمه فعل ذلك بتردد فيه واحتراس . وألحقوا بالثلاثة الراعى وجعلوه من المغلَّبين فى الهجاء فأخره ذلك عن أصحابه فى جملة درجات الفحولة . كذلك عندى أمر شوقى وحافظ لتأمله أنهما ملحقان بالبارودى وليس هو بملحق بهما . وأمرهما معه أشبه ببعض أمر الراعى مع أصحابه ، وأمر مطران دون ديباجتيهما بلا ريب ومن انتصر له زعم له حظا من التجديد أكبر منهما ، وذلك ، للمدقق النظر فيه غير صحيح . وحافظ أقلهم أخذا من الآداب الإفرنجية أخذا مباشرا ، ويعوض ذلك عنده أخذه من واقع مجتمعه ومتداول ثقافة أهل الفكر والفضل والأدب فيه . على أن أسلوبه أقرب إلى أن يوصف بأنه نحت . لا غَرْفٌ لأن تعب العمل فيه غير جد خفى ، لا ولا هو بجد خفىّ عند شوقى ، وإن بدا فى أشياء من شعره تجرى مجرى الترنم كأنه أسمح طبعا ، بل هو بلا شك أقعد وأطبع فى محض الترنم ، فأعطاه ذلك طول نفس ومرانة عجينة أسلوب بها فَضَل حافظا . وأخْذُ شوقى المباشر من أدب الإفرنج أكثر وأظهر ولاسيما فى المسرحيات . تأمل مثلا خطابته فى كلمة منازل من رواية «مجنون ليلى» :

لا ورب العرش أصغوا لى إذن ... ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون

فهذا مأخوذ من طريق خطابة أنطونيوس يعرض بالجرم الذى ارتكبه بروتوس فى رواية «يوليوس قيصر» لشكسبير .

وإبداع شوقى فى المسرحيات قد أشرنا إليه إلماعا ولا يتسع المجال لاستقصاء النظر فيه ، ولكنه فى جملته داخل فى معانى النهضة والقصد إلى مواجهة تحدى المدنية والتفوق الأوروبى ، كما قدمنا ذكره . ومن أخذ بتفضيل مطران وادعى له التجديد من جهة أخذه من أدب الغربيين ، فإنه يكون بلا ريب غير منصف لشوقى، إذ لا يعيب شوقيا ، بل يشفع له ويقدمه تقديما لا تردد فيه ، أنه حين أخذ من آداب أوروبا عرّب ما أخذه تعريبا حتى جاز على بعض الضعفاء أنه مقلد لظاهر رصانة نسجه ، وما هو مع اتباعه مذاهب الأوائل ومعارضاته إلا مجدد حق مجدد . وكذلك حافظ مع ما تقدم ذكره من تحفظ واحتراس . وغير خاف أن أسلوب مطران وسط فى عرف أساليب العربية . فلكأن إلحاقه بصاحبيه فيه لونٌ من المجاملة الإقليمية . ولعله أن يكون أولى بالتقديم منه كثيرون آخرون فى مقدمتهم الزهاوى والرصافى والجارم والشبيبى والعقاد والكاظمى وزناتى وعبدالمطلب ، وكل ذلك يخرج بنا ، إن اقتبسنا ورقة من طريقة ابن سلام وأصحابه ، من طبقة الفحول الأولى بعد البارودى إلى الطبقات الثوانى والثوالث وتواليهن .

وقد طالت هذه الكلمة حتى لنخشى أن نجاوز مجالها الذى إنما هو للذكرى والتكريم ولا نخشى أن يؤاخذنا صوت من روحى الشاعرين العظيمين يتمثل بقول القائل :

لا أعرفنك بعد الموت تندبنى ... وفى حياتى ما زودتنى زادا

فقد وجد الشاعران فى حياتهما ما كانا له أهلا من التقدير والتوقير . وماتا حين ماتا فى عام ١٩٣٢ الميلادى وهما المقدمان لا يمترى فى ذلك أحد ، حتى ولا أصحاب الديوان . وقد ظلت أشعارهما طوال هذه الخمسين التى مضت ، منذ وفاتهما ، شعلتى الفصاحة المرموقتين فى جميع بلاد العربية بين دفع ظلمات العجمة والشعوبية والجهل بأساليب العربية التى قد جعلت تغشى وترين .

ولكى نختم هذه الكلمة بشئ نُفرد به شوقيا كما قدمنا بأشياء أفردنا بها حافظا ، مع مراعاة الإيجاز الشديد ، نكتفى بإيراد ثلاثة أمثلة ، أولها كلمته القافية فى دمشق ، وكان للشباب فى زماننا بها ولع إذ الاستعمار ضارب بجران ، وهى التى مطلعها :

سلام من صبا بردى أرقّ ... ودمع لا يكفكف يا دمشق

وأبياتها الأوليات ذوات أسماع وتدفق ذى عذوبة وأمر جزل :

ومعذرة اليراعة والقوافى
جلالُ الرُّزْءِ عن وَصْفٍ يَدِقُّ
وبى مما رَمَتْكِ به الليالى
جراحاتٌ لها فى القلب عُمْقُ
دخلتك والأصيل له ائتلاقٌ
ووجهك ضاحك القسمات طَلْقُ
وتحت جنانك الأنهارُ تجرى
وملْ رُباك أوراقٌ ووُرْقُ
وحولى فتيةٌ غرٌّ صباحٌ
لهم فى الفضل غاياتٌ وسَبْقُ

فهذه الأبيات كما ترى سلسة منسابة وليس فى قافية من قوافيها فرط عمل ، وفى النفس شئ من «أوراق وورق » ، ويشفع لها إشارة لا تخفى إلى ورق نونية شعب بوان وقد ذكر أبو الطيب فيها دمشق :

على هواتهم شعراء لُسْنٌ
وفى أعطافهم خطباء شدق

والأبيات الثلاثة أضعف مما تقدم ولكنه ألم فيها بمعانى القومية العربية :

رواة قصائدى فاعجب لشعر
بكل محلة يرويه خلق

أراد أن يفخر بسيرورة شعره وأنه يرويه الرواة فى كل مكان . وفى الصياغة بعض التقصير عن أداء معنى الفخر ، وكان عجز البيت أضعف من صدره :

غمزْتُ إباءهم حتى تلظَّت
أنوفُ الأسد واضطرم المدق

إلا أن ما يتلظى من الأسد عيناه كما قال أبو الطيب :

ما قوبلت عيناه إلا ظنتا
تحت الدجى نار الفريق حلولا

لا أنفه . وأراد شوق معنى قولهم «أنفٌ حميٌّ » فى الدلالة على الإباء وأن القوم كالأسود ، ولكن أنوف الأسود غير شم فجاء بقوله اضطرم المدق ، وهو مضبوط فى الديوان بفتحتين ومشروح فى الهامش بقصبة الأنف وهو مُشْكِلٌ أعنى الضبط بفتحتين ، ولا أستبعد أن يكون شوق قد أخذ بنوع من تداعى المعانى ، كلمة التلظى والاضطرام والمدق بمعنى المطرقة بكسر الميم وفتح الدال (وقالوا بضمهما أيضا) من الشاعر الانجليزى وليم بليك Blake فى قصيدته يصف النمر ، فقد ذكر نار عينيه والأتون المستعر والمطرقة والسندان اللذين صنع بهما الصانع اللاهوتى الجبار دماغ النمر الملتهب وعضلاته الفولاذية . وليس محلى شوق من ملام فى مثل هذا الأخذ إن كان فعله إما أخذا مباشرا من النص الإنجليزى،وإما من ترجمة له فرنسية ، إذ أن «وليم بليك » ما عدا أن سلخ نمريته كلها من أسدية أبى الطيب فى بدر بن عمار ، وقد سبق لنا الإشارة إلى ذلك فى غير هذا المقال ، وإذن فهذه بضاعتنا ردت إلينا . وكأن قول شوق «المدق» يُستدرك به على قوله «الأسد» لما قدمنا من ذكره من أن أنوفها غير شم وأنوف ممدوحه شم وهذا كقوله فى سينيته : —

ورهين الرمال أفطس إلا
أنه صنع جنة غير فُطْس

يعنى أبا الهول . والمدق للدلالة على مستدق الأنف مما يمكن التماس وجه لكسر ميمه إن شاء الله :

وضجَّ من الشكيمة كلُّ حر
أبى من أميَّةَ فيه عِتْقُ

يشير إلى ماضى مجد دمشق ، إذكانت عاصمة الدولة الأولى ، ثم أخذ فى ذكر الحادث الذى من أجله نظم القصيدة :

لحاها الله أنباء توالت
على سمع الولى بما يشق
يفصّلها إلى الدنيا بريد
ويُجملها إلى الآفاق برقُ

ولو كان قال يحملها بالحاء المهملة والفعل الثلاثى لكان أشبه ، ولكنه أراد الطباق . وأشبه بالتفصيل أن يكون إلى الآفاق وبالإجمال أن يكون إلى الدنيا فأعياه ذلك . ولو قال «يحملها » لساغ ذلك إذ تكون الآفاق هى عين الدنيا . وبحر الوافر يستخف إلى الطباق سالكه وربما كان ذلك مزلة .

وقد مضى عليه شوق فى قوله :

تكاد لروعة الأحداث فيها
تخال من الخرافة وهى صدق
وقيل معالم التاريخ دُكَّت
وقيل أصابها تلف وحرق

وكأن هذا البيت ضعيف وسبب ضعفه أنه جعل معالم التأريخ رمزا لدمشق ، فجاء قوله «تلف وحرق» بعد قوله «دكت » أضعف مكانا ، ثم أخذ شوق من بعد فى مدح دمشق وذكر ماضيها يمهد بذلك لما كان يرمى إليه من ذكر هول مصيبتها وأثره على النفوس ، على أنه لم يستطع مقاومة المجاراة للشعراء فنظر نظرا شديدا إلى سينية البحترى :

رباع الخلد ويحك ما دهاها
أحقٌ أنها درست أحق

وكلمة درست تنم بالنظر إلى «وآسى لمحل من آل ساسان درس » وما بعد هذا البيت ينظر إلى وصف البحيرة حيث قال : «وكأن القيان خلف المقاصير . . . » :

وهل غُرَفُ الجنان منضداتٌ ؟
وهل لنعيمهن كأمس نَسْقُ ؟

معنى النسق مع النعيم حضاريٌ جيد إلا أن فى القافية بعض القلق :
وأين دُمى المقاصر من حِجال
مُهَتّكةٍ، وأستارٍ تُشَقُّ

كأن هذا من قول البحترى :
ولم أنس وحش القصر إذ ريع سربه
وإذ ذعرت أطلاؤه. وجآذره
وإذ صيح فيه بالرحيل فهُتكت
على عجل أستاره وستائره

ولشوق وقفات كلما عَنّ حديث النساء لا تخلو من جانب أريحية ولين رقة نسيب، أم أراد بذلك أن يبرز بكثرة أبيات الغزل على شعرائه المعدودين ؟ !
سلى من راع غيدك بعد وهن
أبين فؤاده والصخر فرق ؟
وللمستعمرين وإن ألانوا
قلوب كالحجارة لا ترق

هذا من أبيات القصيدة السائرة. ثم جاء من بعد بأبيات تقاسمه فيها هوى العروبة وهوى فرنسا التى هى رمز الثورة والحرية. ويُحسُّ بعض التهافت فى الجانب الصدق من أداء الشاعر فى هذا الموضع. وهذه آفة تعتريه ـ (وهو فيها معذور لمتأمله) ـ من جهة حرصه على تغليب فكرة الإنسانى الآفاق،الحضارى المقاييس حتى لا ينسب إلى عصبية توحش همجى على مثله جُلُّ تصوّر الأوروبيين لأمم المسلمين وكأنه يعتذر بقوله :
دم الثوار تعرفه فرنسا
وتعلم أنه نور وحق

وتأريخ الثورة الفرنسة ظلامه أكثر من نوره. ومن أبيات هذه القصيدة السوائر :
بنى سوريّة، اطّرحوا الأمانى
وألقوا عنكمُ الأحلام، ألقُوا
فمن خِدع السياسة أن تُغَرّوا
بألقاب الإمارة وهى رِقُّ
نصحت ونحن مختلفون دارا
ولكن كلنا فى الهم شرقُ
ويجمعنا إذا اختلفت بلادٌ
بيان غير مختلف ونطقُ
وللأوطان فى دم كل حرٍّ
يدٌ سلفت ودينٌ مُستحِقُ

قد أحسن فى مدحه الدروز إذ قال :
وما كان الدروز قبيل شر
وإن أخذوا بما لم يستحقوا

ولكن ذادةٌ، وقراة ضيف
كينبوع الصفا خشنوا ورقوا

وهذا بيت جيد. ولشوق فى دمشق قصيدة مطلعها : «قم ناج جلق وانشد رسم من بانوا» كأن فى أوائلها نفسا من نونية ابن شريف أبى البقاء الرندى، ثم مال به طريق النظم شيئا إلى الوصف واختتمها بنصيحة، كأنما نظر فيها بعين كاشفة إلى أيامنا هذه إذ قال :
للملك أن تعملوا ماأستطعتموا عملا
وأن يبين على الأعمال إتقان
للملك أن تتلاقوا فى هوى وطن
تفرقت فيه أجناس وأديان
نصيحة ملؤها الإخلاص صادقة
والنصح خالصة دين وإيمان

ولحافظ كلمة فى دمشق والديار الشامية بحرها البسيط ورويها نون مخفوضة لا أحسبها بعيدة الزمان من كلمة شوقى هذه، وقد أطالها وعدّد من الأسماء ومن الإشارة إلى التأريخ القديم وذكر صلاح الدين وبنى أمية وملك غسان. ويستوقف القارىء ذكره معاصريه كاليازجى وصروف وزيدان :
وكم لأحيائهم فى الصحف من أثر
له المقطم والأهرام رُكْنان

وذكر الشاعر مطران فقال عنه :
بنى ويهدم فى الشعر القديم وفى الشـ
ـعر الحديث فنعم الهادم البانى

فما يدرى أمدح خالص هذا أم مشوب ؟

والقصيدة الثانية : من الأمثلة الشوقية الثلاثة ميميته فى الجزءالأول من ديوانه التى نظمها عند سقوط مدينة أدرنة فى أيدى البلغار سنة ١٩١٢ م وسماها «الأندلس الجديدة» وهى التى مطلعها :
يا أخت اندلس عليك سلام
هوت الخلافة عنك والإسلام

مطلع فيه روح فخامة أبى تمام. وقد اتبع الشاعر منهجا مقتبسا من أنفاس ذلك الفحل الفريد، ولا مأخذ عليه فى ذلك، فمازال الشعراء منذ القدم ينظرون فى شعر حبيب، وكل من إبداعه آخذ بنصيب، وهذا مما جعل ابن الأثير يصفه بقوله «رب معان وصيقل ألباب وأذهان». ولأبى تمام ميمية من هذا البحر والروى :
دمنٌ ألمَّ بها فقال سلام
كم حل عقدة صبره الإلمام

وله كامليات على الميم والراء والباء واللام والدال كلهن من الشعر الجزل المختار المشروح الذى يكثر به الاستشهاد فى الكتب ويدمن قراءته المحسنون من جيل شوقى وحافظ. ولعل هذه الميمية سيدة شعر شوقى ولو كان الشعر يعلّق الآن لكانت هى معلقته أو كانتها قافيته

«من أى عهد فى القرى تتدفق» . وأول قسم من هذه القصيدة لخص به سقوط هذا الثغر المهم من بلاد الإسلام فى يد العدو

نزل الهلال عن السماء فليتها
طُويت ، وعمَّ العالمين ظلام
أزرى به وأزاله عن أوجه
قَدَرٌ يحُطُّ البدر وهو تمام
جرحان تمضى الأمتان عليهما
هذا يسيل وذاك لا يلتام
بكما أصيب المسلمون وفيكما
دُفِنَ اليراع ، وغيِّب الصمصام
خلت القرون كليلة ، وتصرّمت
دول الفتوح كأنها أحلام

هذه الأبيات مع متانة أسرها رنة ترنم بالأسى . تأمل قوله «أزرى به وأزاله» والتثنية التى استمر بها الشاعر من عند قوله **جرحان ، الأمتان ، عليهما** ، إلى قوله **بكما** ، **وفيكما** إلى صدر البيت التالى ، والتفصيل بعد الإجمال فى عجزى البيتين وفيما بينهما وبين البيت الذى أثبتنا بعض الوهى ، مثلا قوله :

لم يُطو مأتمها ، وهذا مأتمٌ
لبسوا السواد عليك فيه وقاموا

فقوله «لبسوا السواد» ضعيف ، إذ الكارثة أجل من أن يعبر عنها بمجرد لبس السواد ، وقوله «قاموا» غير واضح مراده منه ، إلا أن يكون عنى قيام النوائح ، فنى اللفظ تقصير عن المعنى كما ترى وقوله :

ما بين مصرعها ومصرعك انقضت
فيما نحب ونكره الأيام

ليس فيه كبير طائل وقوله :

والدهر لا يألوا الممالك منذرا
فإذا غفلن فما عليه ملام

أراد به الحكمة وقصّر به أن فيه بعدا عن سياق القول وعاطفته ، ثم كأنه يناقض ما جاء به فى أخريات القصيدة من وصفه حسن بلاء حماة أدرنة فى الدفاع عنها . ومن أجود ما فى القصيدة :

أخذَ المدائن والقرى بخناقها
جيشٌ من المتحالفين لُهام
غطَّت به الأرضُ الفضاء وجوهها
وكست مناكِبَها به الآكامُ

وهذا منهج من التعبير مأخوذ من طريقة أبى تمام نحو قوله :

حتى تعمم صلع هامات الربا
من نبته وتؤزّر الأهضام

والشاهد التجسيد البشرى لما هو ليس ببشر ، كالجماد من الأشياء الحسية مثلا . ثم أخذ شوقى فى تصوير ما كانت عليه طبيعة أولئك المتحالفين من شراسة عارمة ووحشية غاشمة :

تمشى المناكر بين أيدى خيله
أنَّى مشى ، والبغى والإجرام
ويحثه باسم الكتاب أقسَّةٌ
نشطوا لما هو فى الكتاب حرام

أدركه مدرك المجاملات الحضارية على النحو الذى مر بنا آنفا ، من اعتذاره لفرنسا المستعمرة بفرنسة أم الثورة وداعية الحرية ، فاستدرك ما أخذه على الأقسّة بوقفةعند سماحة عيسى عليه السلام ورقته :

عيسى سبيلك رحمةٌ ومحبةٌ
فى العالمين وعصمةٌ وسلام
ما كنت سفاك الدماء ، ولا امرأ
هان الضِّعافُ عليه والأيتام
يا حامل الآلام عن هذا الورى
كثرت عليه باسمك الآلام
أنت الذى جعل العباد جميعهم
رَحِماً ، وباسمك تُقطَع الأرحام !

وكأن هذا الالتفات إلى عيسى عليه السلام فى هذا الموضع إنما أراد به الشاعر تخفيف حدة الهجمة التى هجم بها على القسس . وقوله : **«يا حامل الآلام»** أخذه من عبارات المسيحيين لمقالتهم بالصلب . ثم يقول الشاعر فى باب حسن من الاستنهاض للهمم والتذكير :

من عادة التاريخ ملء قضائه
عَدْلٌ وملء كنانتيه سهام
ما ليس يدفعه المهند مصلتا
لا الكتب تدفعه ولا الأقلام
إن الألى فتحوا الفتوح جلائلا
دخلوا على الأسد الغياض وناموا

والمعنى فى هذا البيت جَلِى إلا أن فى اللفظ ضيقا عن بعضه ، لأن من يدخل على الأسد غياضها وينَمْ فهو حتما مأكول . ولكن يفهم من السياق أنهم دخلوا على الأسد الغياض وقهروها ثم مكّنهم قهرها من النوم . وهذا قول أبى تمام : —

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها
تنال إلا على جسر من التعب

وهذا تام مستقيم لا عوج فيه . على أن شوقيا لم يلبث أن تداركه الوسواس الحضارى فناقض نفسه فى الأبيات التالية يقول :

هذا جناه عليكم آباؤكم !
صبرا وصفحا فالجُناة كرام
رفعوا على السيف البناء فلم يدم
ما للبناء على السيوف دوام
أبقى الممالك ما المعارف أُسُّه
والعدل فيه حائط ودعام

والمعارف من سبيلها الأقلام والكتب وقد أنكر غناءها من قبل.
والقسمان الأخيران من القصيدة بلغ الشاعر فيهما ذروة عالية - أولا عند التنويه بالدفاع والجند الباسلين الذين جلوا عن حسن بلائهم فيه :

شرفا أدرنة ! هكذا يقف الحمى
للغاصبين وتثبت الأقدام
وتُرَدُّ بالدم بقعةٌ أخذت به
ويموت دون عرينه الضرغام
والملك يؤخذ ، أو يرد ، ولم يزل
يرث الحسام على البلاد حسام

ومحل الجودة فى هذا الصدق الصارخ الذى لا يشوبه تردد مجاملة حضارية أو وسواس :

عِرْضُ الخلافة ذاد عنه مجاهدٌ
فى الله ، غاز فى الرسول ، همام
علم الزمانُ مكان (شكرى) وانتهى
شكرُ الزمان إليه والإعظام

ثانيا ، عند ذكر الصبر واستشعار الأسى للتأسى الذى تستثار به روح الغيرة الدينية :

صبرا أدرنة ! كلُّ ملكٍ زائلٌ
يوما ، ويبقى المالك العلاّم
خفَتَ الآذانُ ، فما عليك موحِّدٌ
يسعى ، ولا الجُمَعُ الحسان تُقام

هذا التعبير المسلم صادق النَّفَس . ثم أخذ الشاعر فى التفصيل والشرح فأوقعه ذلك فيما هو ديدنه من خلط مشاهد الجد بتصور نسبى لا حاجة إليه ولا فائدة فيه ، بل هو ناب فى هذا الموضع ، وذلك قوله :

وخبت مساجدُ كن نوراً جامعاً
تمشى إليه الأسد والآرام
يَدْرُجْنَ فى حَرَم الصلاةِ قوانتا
بيض الإزار ، كأنهن حَمام

وهذا أشبه بصفة الكنائس إذ الشواب المسلمات لا يقصدن المساجد الجامعة وإنما تقصدها العجائز - ثالثا من قوله «فى ذمة التأريخ» إلى آخر القصيدة ، وهو أجودها خلا البيتين :

ضاق الحصار كأنما حلقاته
فلك ومقذوفاتها أجرام

لتكلف التشبيه فى هذا البيت :

ورمى العدا ورميتهم بجهنم
مما يصيب الله لا الأقوام

لاضطراب الصياغة فى عجزه ، وما يصّب الله لا يبقى ولا يذر ، ونحن نعلم أن النصر كان حليف العدو فهذا التعبير لا يستقيم مع حقيقة المعنى ، ثم كأنه مأخوذ من أبى تمام . وسائر الأبيات بليغة بالغة من الجودة ذروتها العالية التى قدمنا ذكرها ، وهى قوله :

فى ذمة التاريخ خمسة أشهر
طالت عليك فكل يوم عام
السيف عار ، والوباء مسلَّطٌ
والسيل خوفٌ ، والثلوج رُكام
والجوع فتاكٌ ، وفيك صحابةٌ
لو لم يجوعوا فى الجهاد لصاموا
ضنّوا بعرضك أن يباع ويشترى
عرض الحرائر ليس فيه سُوام
بِعْتِ العدو بكل شبر مهجةً
وكذا يباُع الملك حين يُرام
مازال بينك فى الحصار وبينه
شُمٌّ الحصون ، ومثلهن عظام

هذا من قول أبى الطيب :

بينى وبين أبى على مثله
شُمُّ الجبال ومثلهن رجاء

ثم بعده وهو آخر القصيدة ومقطعها البارع :

حتى حواكِ مقابراً ، وحويته
جثثا ، فلا غبنٌ ولا استلام

ومكان الرفعة فى هذه الأبيات فى صدق حماسة الشاعر وطفرة خياله التى مكنته من تصوير مشهد الدفاع والحصار ، كأنه شارك فيه ؟ إذ قد شارك فيه ببصيرة قلبه المسلم ، ومتى خرج الكلام من القلب خلص إلى القلب.

والمثال الثالث هو قصيدته :

ألا حبّذا صحبة المكتب
وأحبب بأيامه أحبب !

وهى صافية الديباجة ، قل فيها بيت يهجن أو ينبو ، ثم فيها تفكير عميق ، وكأنما الشاعر يضمنها بعض ذكريات نفسه وهواجسها . وهى على طولها متماسكة آخذ بعضها برقاب بعض . على أن الشاعر قد ناقض آخرها بعض ما جاء به صادقا فى أولها . ومستعرض لذلك بإيجاز فى موضعه إن شاء الله تعالى :

ألا حبذا صحبة المكتب
وأحبب بأيامه أحبب
ويا حبذا صبية يمرحو
ن عنان الحياة عليهم صبى
كأنهموا بسمات الحيا
ة وأنفاس ريحانها الطيب

يراح ويغدى بهم كالقطيـ
ع على مشرق الشمس والمغرب

فهذا أول عناصر تفكك الأسرة :

إلى مرتع ألفوا غيره
وراع غريب العصا أجنبى
ومستقبل من قيود الحيا
ة شديد على النفس مستصعب

بل إن أول قتل النفس أو تعقيدها يبدأ من ههنا . وكتاتيب القرآن كانت أسلم منهجا لبداوة روحها وسذاجة قوة صلتها بمجتمع الأسرة :

فراخٌ بأيك فمن ناهض
يروض الجناح ومن أزغب

وهذه الصورة كأنها التفات مما كان فيه ، ثم عقّدها بجعل الأيك هذا الذى ذكره جناحا من أجنحة الزمان ، أم لعله أضرب عنه وأخذ فى باب تصوير جديد ، حيث قال من بعد .

مقاعدهم من جناح الزما
ن وما علموا خطر المركب

ثم يجىء بعد تصوير خالص لحال الصبا فيه اشراقات من الذكرى والطرب :

عصافير عند تهجى الدرو
س مهارٌ عرابيد فى الملعب
خليّون من تبعات الحيا
ة على الأم يلقونها والأب
جنون الحداثة من حولهم
تضيق به سعة المذهب

ثم كأنه ينظر إلى استحقاق الجاحظ لمعلمى الصبيان حيث قال :

عدا فاستبد بعقل الصبى
وأعدى المؤدب حتى صبى !
لهم جرسٌ مطرب فى السرا
ح وليس إذا جدّ بالمطرب
توارت به ساعة للزما
ن على الناس دائرة العقرب

فى هذا البيت مايسميه البديعيون الاستخدام ، وهو أن تجىء بالكلمة لها معنى ويمكن ردّ الكلام وتوجيهه إلى معناها الآخر والعقرب من الساعة معلومة ، وبتضمن المعنى الدلالة على العقرب السامة التى تلسع ، وقد صار الشاعر إلى هذه الدلالة الثانية فى قوله :

تشول بابرتها للشبا
ب وتقذف بالسم فى الشيب

ثم أخذ فيما يسميه البيانيون بالترشيح،وهو رد صورة الكلام إلى المشبه به ، وهو جهاز الساعة الذى شبه به الشاعر حركة الزمان :

يدق بطرقتها القضا
ء وتجرى المقادير فى اللولب

موضع الهمزة من القضاء فى آخر الشطر الأول لا أول الثانى كما رسمت فى طبعة الديوان ، ولو حذفت لاستقام الوزن أيضا . وحذف الواو من «وتجرى» لا يكسر الوزن ولكن قد يفسد سياق التركيب ، ثم مضى شوقى فى تفصيل الصورة وأحسب أنه ههنا قد انتاب قوة بيانه بعض الوهن حين جعل يتأمل حقائب التلاميذ ويزعم أن فيها المستقبل المختبىء وفيها ـ بسبب أدائهم بلا شك كما يظهر سياق كلامه ـ الضعيف الذى لن يعتد به والقائد والنابغة والتابع والمؤخر أو كما قال :

وتلك الأواعى بأيمانهم
حقائب فيها الغد المختبى
ففيها الذى إن يُقم لا يُعدّ
من الناس ، أو يمض لا يُحسب
وفيها اللواء ، وفيها المنا
ر وفيها التبيع ، وفيها النبى

وراء المنار فى آخر السطر الأول ، وقوله النبى هنا كأنه عنى به مدلول هذه الكلمة ، فى بعض لغات الإفرنج ، والمراد من يكون له حدس وكشف وألمعية تتجاوز الحاضر إلى المستقبل ـ وإلا فالكلمة فى غير موضعها كما لايخفى :

وفيها المؤخر خلف الزحا
م وفيها المقدّم فى الموكب

وهذه تفريعات من المعنى الأول . ولكأن شوقيا بغى أن يزيد بهذا التفصيل على كلمات شكسبير المشهورة فى المنظر الذى يتحدث فيه جاك عن أطوار الحياة فى رواية As You Like It «كما تحب» فيقول إن الحياة كلها كمسرح ، وإن الناس من رجال ونساء إن هم إلا ممثلون ، لهم دخول وخروج ، وذكر من أطوار الحياة الطفل الباكى والتلميذ الذى يدب بحقيبته إلى الدرس بطيئا كارها ، ومثّل طور الشباب بالجندى الشرس اللحية كالفهد وهلم جرا . ولاريب أن قصيدة «ألا حبذا صحبة المكتب» على حسنها وإبداعها حوكى بها هذا الذى مرّ ذكره من الفصل المشهور من إبداع شكسبير .

والذى يكسب بائية شوقى هذه إبداعها على مافيها من خفى المعارضة والمحاكاة أن الشاعر ضمنها صورا وأفكارا أخذها أخذا مباشرا من حال عصره ومجتمعه المصرى العربى :

ودار الزمان فدال الصبا
وشبَّ الصغار عن المكتب
وجَدَّ الطلاب وكد الشبا
ب وأوغل فى الصعب فالأصعب

هذه دروس المرحلة الثانوية وماتتطلبه من حفظ ومثابرة مضنية :

وعادت نواعم أيامه
سنين من الدأب المنصب
وُغّذب بالعلم طلابه
وغصُّوا بمنهله الأعذب
رمتهم به شهوات الحيا
ةوحب النباهة والمكسب

هذا تلخيص موجز حسن بالغ لأهداف التعليم العصرى ومرامى الناس من وراء طلبه :

وزهو الأبوة من منجب
يفاخر من ليس بالمنجب

هذه هى المسابقة «البرجوازية» السُّحَ التى قد طغت على المجتمع الآن كل الطغيان . ثم أدرك شوقيا وسواس المهادنة الحضارية فنام عن متابعة النقد والتأمل العميق إلى نهايته المرة ، والتفت بروح مزيج منَ فَرَقِ المحافظة وتفاؤلها إلى التماس المخرج من ذلك :

وعقل بعيد مرامى الطما
ح كبير اللباقة والمأرب

من ههنا يبدأ الاعتذار وتبدأ المهادنة والتفاؤل البرجوازى ويضعف الشعر :

تنقل كالنجم من غيهب
يجوب العصور إلى غيهب
قديم الشعاع كشمس النها
ر جديدٌ كمصباحها الملهب

أبو قراط مثل ابن سينا الرئيـ
ـس وهومير مثل أبى الطيب
وكلهمو حجرٌ فى البنا
ء وغرسٌ من المثمر المعقب

والبناء هو العصر الحديث بتعليمه النظامى وأجراسه وتباهى «الأبوة بالمنجب وحب الرياسة والمكسب» ، ومن وراء ذلك كله وفوقه تحصيل العلم وتخريج بقراط جديد وهومير جديد وأمثالهما من العرب مثل ابن سينا وأبى الطيب .

ثم كأن الشاعر نسى ماستهل به من نعت التلاميذ بالقطيعية (وهى طابع عصرنا أو من طابعه باللأسف) وبُعد روح المدرسة عن الأسرة ، وماتنذر به من قيود الحياة ، فأضفى عليها قدسية دينية وجعلها حرما كالبيت العتيق وطيبة المطهرة التى فيها الروضة والقبر الشريف . وهذا غلو من ضربِ التسامح العلمانى الذى يَرْقى به شوق جَيّشان سورة عاطفته الدينية فيُظَنُّ إبداعا وهو بالإبداعِ مِخلٌّ ُوجلّ من يكون له وحده الكمال ، والأبيات التى قدمنا عنها هذه المقالة هى هذه :

تؤلفهم فى ظلال الرخا
ء وفى كنف النسب الأقرب
وتكسر فيهم غرور الثرا
ء وزهو الولاية والمنصب
بيوتٌ منزّهة كالعتيـ
ـق وإن لم تُسَتَّر ولم تُحجب

هنا غلو مفرط وراء تصور مثالى للمدارس العصرية ، حقيقة أمرها على خلافه وأصدق عليها ما قدمه من قبل من «زهو الأبوة من منجب يفاخر إلخ . .» . «وهذا صدق لاريب فيه لقول الله سبحانه وتعالى : «اعلموا إنما الحيوة الدنيا لعب ولهو وزينة وتفاخر بينكم»
يدانى لراها ثرى مكة
ويقرب فى الطهر من يثرب

وقد مر التعليق على هذا :

إذا ما رأيتهمو عندها
يموجون كالنحل عند الربى
رأيت الحضارة فى حصنها
هناك ، وفى جندها الأغلب

فى هذا البيت جهد عمل . وجواب الشرط سياقه غير صحيح الانسجام مع فعل الشرط الذى تقدم وما فيه من صورة الموج ودفيف النحل ودويه . فكأن قوله «وفى جندها الأغلب» أراد الشاعر أن يحدث به فى البيت ما يرد على الصورة بعض التوازن . والقافية قلقة .

ثم كأن شوقيا سئم هذا التفاؤل البارد اللباقة شيئا ما فرجع إلى ماكان فيه من مواجهة

وخلّش ظُفر الزمان الوجو
ه وغيّض من بشرها المعجب

وكأن الشاعر ههنا يتابع مذهب شكسبير فى الذى عرضه من أطوار الحياة من عند الطفل إلى الهرم المتهدم بلا سمع وبلا بصر وبلا أسنان وبلا كل شئ :

وغال الحداثة شرخ الشبا
ب ولو شِيّتْ المردُ فى الشيب
سرى الشيب متشدا فى الرءو
س سرى النار فى الموضع المعشب

التشبيه مراده منه واضح ولكنّ فى لفظه قصورا ، لأن النار تسرى فى العشب اليابس وهو الهشيم ، أما الموضع المعشب فقد تسرى فيه ، وقد لا تسرى لجواز وجود عمق الماء فيه .

حريقٌ أحاط بخيط الحيا
ة تعجّبت كيف عليهم غبى
ومن تظهر النار فى داره
وفى زرعه منهمو يُزعب

فى هذين البيتين عمل وكد مُوهنا هما ، وفى قوله «وفى زرعه منهم» نوع من سذاجة ، إذ لا يخفى أن المدارس قد أبعدتهم عن الفلاحة والزرع . والمعنى كله كأنه شرح وتفريع من قوله تعالى : «واشتعل الرأس شيبا» والزيادة عليه لا تستطاع . وقد أحسن شوقى ختام القصيدة أيما إحسان إذ قال :

قد انصرفوا بعد علم الكتا
ب لباب من العلم لم يُكتب

ضبطها ـ أعنى يُكتب ـ بالبناء للمجهول ، فإن كان هكذا سمع من شاعره فإن له وجها أى لباب مما لأيسَطَّر ويكتب . ويجوز أن يجعل مبنيا للمعلوم أى لعلم لايكتُب ولايقرأ ، وهو علم التجارب الحلوة والمرة . وبعد هذا البيت ثلاثة أبيات فى متنهن بعض الوهى نضرب عنهن ونخلص إلى الأبيات الثلاثة اللواتى بهن حسن المقطع ، وأولهن بيت سار وفق فيه الشاعر إلى حكمة بالغة :

وكم منجب فى تلقى الدرو
س تلقى الحياة فلم ينجب
وغاب الرفاق كأن لم يكن
بهم لك عهدٌ ولم تصحب

كاف الضمير ههنا يمكن أن نحس فيها أن الشاعر جرّدها من نفسه ، فعلى أنها للمخاطب هى متضمنة لمعنى المتكلم وروحه . وفى البيت رنة أسى وشجن ، من ذكرى عهد مضى ، وشىء من الرثاء للنفس :

إلى أن فنوا ثُلّةً ثُلّةً
فناء السراب على السبسب

هكذا الحياة . وحسبنا هذه الأمثلة الثلاثة من هذا الشاعر العظيم فى هذا المجال نستكمل بها ماسبق ذكره من الحديث عن معاصره العظيم بلا جدال حافظ إبراهيم .

وإن تأريخ الشعر العربى فى هذه اللغة الميمونة القديمة الحية يعرض أمثال أكناف سلسلة الجبال الشم من قممه المتفاوتات بينهن ضروب ضروبهن أودية ووهاد ونجاد . والبارودى أعلى قمم عصرنا هذا الحديث إلى يومنا هذا . ورب قوم يسمونه رائد النهضة يحسبون أنهم هم النهضة وهو ماكان إلا رائدا لهم . كبرت كلمة تخرج من أفواههم إذ أكثر ماجاء بعده ، إلا ماكان من أمر حافظ وشوقى وجيل مرافق ولاحق بهم ، أكثر ماجاء بعده ، انهيار لانهضة . شوقى وحافظ قنتان رفيعتان مكانهما شاهق ولكنه دون مكان البارودى . ومع شوقى وحافظ قممٌ دونهما شيئا ، وبعد ذلك ضروب من ربوات وريود وسفوح وأخياف وقيعان وغماليل . وقد كان العقاد رحمه الله صخرة عالية عاتية إلا أن هجمته فى الديوان وهجمات من المعاصرين له الذين اقتدوا به أو ناصروه على شوقى وحافظ يعتدون عليهما بالزلات وينكرون المحاسن مهدّت لكثير من الغثاء الذى يزعم أنه تجديد وهو طريق ذو انحدار إلى درك مفزع وجرف هار ، ومتى التفتنا إليهما من حافته المخزنة المرهوبة أحسسنا بعزاء ورجاء .

رحم الله شوقيا وحافظا وجزاهما عن الكنانة أمة العروبة الكبرى وجزاها عنهما خيرا . والحمد لله من قبل ومن بعد وصلى الله على سيدنا محمد سيد الأولين والآخرين وعلى آله وصحبه أجمعين وسلم تسليما كثيرا .

شوقي وحافظ

وأوليات التجديد في القصيدة العربية المعاصرة

عبد العزيز المقالح

تميزت سنوات النصف الثانى من القرن التاسع عشر فى مصر على الصعيد الأدبى بكونها سنوات الجدل مع الأسلاف على ضوء المعارف الأدبية والفكرية الوافدة . وبالرغم من اتساع مساحة الجدل وتنوع دلالاته وصيغته واستمراريته حتى الآن فإنه قد كان فى بدايته ، وقبل أن تتعدد الأساليب والمصادر وتتكاثر التفاصيل وتتعدد المخاوف ، أكثر واقعية وقدرة على تمثل العلاقة بين القديم والجديد ، وأكثر قدرة على أن يؤثر تأثيرا عميقا فى إنجاح المحاولات الرامية إلى هدم الهوة القائمة بين الواقع والعصر . وقد تخلف لنا من ذلك الجدل الذى شارك فيه يومئذ المحافظون والمستنيرون على السواء ـ تركة طيبة مانزال نسترجعها باحترام عميق ، ونقف إزاءها بإجلال أعمق ، فقد شكلت بكل أصواتها وأصدائها المدخل الطبيعى إلى العصر . وقد أثبت الجانب الموضوعى من ذلك الجدل الضرورى والمفيد مع الأسلاف أن الخصام مع التراث ، أو التنكر له ، أمر مخالف لطبيعة الحياة والبشر ، كما أن الخصام مع الجديد والتنكر له لايقل مخالفة لطبيعة الحياة وللطبيعة البشرية ، إن لم يكن أكثر خطورة . وإذا كان ذلك الجدل قد نجح إلى حد ما فى مجال الإصلاح الدينى من خلال المواقف المميزة لرفاعة الطهطاوى وجمال الدين الأفغانى ومحمد عبده وعبد الرحمن الكواكبى إلى حد كبير فى هذين المجالين ، فإنه قد تعثر فى مجال السياسة والاجتماع،وفى مجال التطور العلمى ؛ وهى مجالات كان أحد أعلام هذا الجدل ، وهو رفاعة الطهطاوى ، يؤكد ضرورتها حين قال :

«البلاد الإفرنجية بلغت أقصى مراتب البراعة فى العلوم الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعة وأصولها وفروعها ، ولبعضهم نوع من المشاركة فى بعض العلوم العربية ، وتوصلوا إلى فهم دقائقها وأسرارها ، غير أنهم لم يهتدوا إلى الطريق المستقيم،ولم يسلكوا سبيل النجاة ، ولم يرشدوا إلى الدين الحق ومنهج الصدق . كما أن البلاد الإسلامية قد برعت فى العلوم الشرعية والعمل بها وفى العلوم العقلية ، وأهملت العلوم الحكمية بجملتها ، فلذلك احتاجت إلى البلاد الغربية فى كسب مالا تعرفه وجلب ماتجهل صنعه ؛ ولهذا حكم الإفرنج بأن علماء الإسلام إنما يعرفون شريعتهم ولسانهم ، يعنى مايتعلق باللغة العربية ، ولكن يعترفون لنا بأنا كنا أساتذتهم فى سائر العلوم وتقدمنا عليهم».[1]

يتحدث الطهطاوى هنا بحذر شديد عن تطور الآخرين ، وتخلف أبناء جلدته من العرب المسلمين ، وعن ضرورة أخذهم بكل الأسباب التى تجعلهم يتوصلون إلى معرفة العلوم وفهم دقائقها وأسرارها ، ويضيفون إلى «الطريق المستقيم» و«سبيل النجاة» مايحمى استقلال بلادهم،ويؤدى بهم إلى تقبل شروط الحياة الجديدة كاملة غير منقوصة . ومايحقق النبوءة التى أطلقها الأفغانى بعد ذلك ، وهو الرائد الذى جمع بين صفة العالم والثائر وبين الفقيه والمفكر ، وهى النبوءة التى تقول : «إن هذا الشرق ، وهذا الشرق لايلبث

طويلا حتى يهب يوما من رقاده، ويمزق ماتقنع وتسربل به هو وأبناؤه، من لباس الخوف والذل، فيأخذ فى إعداد عدة الأمم الطالبة لاستقلالها، المستنكرة لاستعبادها».

إنها اصوات جليلة تلك التى ارتفعت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، لتوقظ النائمين وتنبه أشباه الموتى، وقد أدت تلك الأصوات دورها التاريخى فى مجال الدعوة إلى الإحياء وفى مجال التحريض إلى النهوض الروحى والفكرى، وقد أشبه الدور الذى اضطلع به الإحيائيون والنهوضيون – إذا جاز الوصف – دور رجال النهضة الأوروبية الذين دخلوا فى حوار مع الماضى وتراثه المتقدم عن الحاضر لتكون العودة وسيلة لتحديد الحاضر وليس للذوبان فى ذلك الماضى، أو الاكتفاء باحتذائه، وإنما ليكون القاعدة الأساس للانطلاق والتجاوز. وقد كان البارودى – قبل شوقى وحافظ – هو بانى هذه القاعدة وواضع لبناتها الأولى فى مجال الشعر العربى، وهو جدير بما نعته به نقاد الشعر العربى الحديث الذين أفاضوا فى الإشادة بدوره الإحيائى الجليل، «ولدينا فى ميدان الشعر أروع نموذج لعملية الإحياء هذه متمثلا فى شخصية محمود سامى البارودى وفى شعره؛ فقد عكف وهو بعد ضابط صغير حديث التخرج على قراءة مجاميع الشعر القديم، وبخاصة ديوان الحماسة، واطلع بذلك على أروع النماذج الشعرية المختارة من التراث الشعرى، واستظهرها ثم انطلق يغنى ويعبر عن أزماته الخاصة والعامة، فإذا هو صوت متميز النبرة بالقياس إلى من سبقوه من الشعراء. وقد نجح البارودى فى أن يستغل كل إمكانيات الشعر القديم، فلفت بذلك الأنظار إلى قيمة هذا الشعر سواء بما أنشأه من قصائد أو بما جمعه وقدمه للناس من «مختارات» ذلك الشعر. وفى غمار هذه المحاولة عادت إلى أسماع الناس أصوات قديمة متميزة النبرة، خلال ماشاع فى تلك الفترة من مبدأ «المعارضات» على يد البارودى نفسه، وأيدى من ساروا على نهجه، حتى الجارم، وليست هذه المعارضات – فى مدلولها – إلا استعادة واستيحاء لقطع عزيزة من تراثنا الشعرى».(٢)

لقد كان واضحاً – يومئذ – أن مصر فى بداية مرحلة من مراحل التحول الحضارى والتاريخى. وكان لابد أن نصنع هذه المرحلة رجالها وأن تخرج من بين المبدعين والمثقفين من يقود التحول ومن يبشر بالجديد القادم، ويسعى إلى اختراق التقاليد والمفاهيم المتحجرة، والمقاييس التى طال أمدها، ولم تعد صالحة للبقاء. ولاشك أن مظاهر التخلف فى شتى شئون الحياة الفكرية والأدبية قد عاقت هؤلاء القادة والرواد المستنيرين ووقفت على جوانب الطرقات، وفى منتصفها، ترميهم بشتى التهم؛ الأمر الذى جعل الإحياء فى مجال الشعر يقتصر على الإحياء اللغوى والبلاغى، وقصر التجديد على المضمون، وجعل التكرار والمتابعة فى اقتفاء الشكل التقليدى قاعدة لايمكن الخروج عليها أو إغفالها. وبدأ الجهد الإحيائى إلى مطالع هذا القرن وكأنه محاولة استلهام الماضى البعيد والتغنى بأمجاده ومفاخره، واسترجاع الحافل من ذكرياته، فجاءت المحاولات التى تلت ظهور حركة الإحياء مقصورة على إبداع القصيدة وليس الإنسان، وعلى إبداع الأسلوب وليس إبداع السلوك، وتحدى المظاهر وليس تحدى الاعماق – أعماق الروح والعقل. وفى هذه الحدود تكون تجربة الإحياء فى الشعر قد نجحت وفشلت؛ نجحت من حيث العودة إلى الماضى لاستلهام النماذج الخالدة من التراث الشعرى، وفى تجديد الأساليب البلاغية والتعبيرية، فى حدود ماكان قائما قبل عصور الانحطاط. وفشلت من حيث إن الجدل مع التراث الشعرى قد اقتصر على الاحتذاء وعلى إيجاد مبرر لتكراره وتقليده إلى إغنائه وتطويره بالتجاوز وبالتلاحم غير المكرور، وبالاقتراب معه وبه من روح العصر، لا أشياء العصر ومنجزاته السطحية.

وإذا كان واقع التخلف الاجتماعى والسياسى قد أعفى شعراء الإحياء ورواد القصيدة المعاصرة من تبعة هذا الفشل، واحتسب لهم الزمن دورهم الرائد فى العودة إلى الينابيع والاتصال بالجذور، فإن الأجيال التى أتت بعدهم هى التى تتحمل أكبر تبعات الفشل؛ فقد ارتضت قانعة مطمئنة بالمضى فى تكرار نفس المسار، حتى بعد غياب العقبات التى اعترضت سبيل الرواد وحالت بينهم وبين الإبداع الحقيق الشامل. لقد خلبت مكانة شوقى الشعرية ومابلغه من الشهرة والمجد أفئدة عشرات الشعراء من الأجيال اللاحقة، وأوصد الإعجاب البالغ بمكانة شوقى – وليس بشعره – منافذ الخلق، فساد التقليد أو كاد، وتحولت الإرهاصات بالتحول والنهوض إلى محطات عقم وإجهاض.

لقد ذهب شوقى إلى فرنسا، واكتشف وهو فى مونبلييه أو باريس – كما قال وكما سنعرض له فيما بعد – أن الشعر أرفع من أن يسقط فى مهاوى المديح، لكنه عاد من فرنسا ليكون أشهر شعراء المديح فى العصر الحديث. وفى فرنسا أيضا كان شوقى قد اكتشف أن القصيدة الغنائية ليست كل الشعر، وبدأ يكتب أولى محاولاته المسرحية، لكنه تخلى عن محاولته الأولى. وتحول بعد عودته إلى الوطن من شاعر باحث عن التجديد إلى شاعر محافظ، وقد ساعد ذلك التراجع الخائف كل المتعصبين الذين يرون فى كل جديد غزواً فكريا أجنبيا، يسىء إلى التراث، ويشوه الشعر، ويقضى عليه، ويفصل الأجيال عنه؛ وهى تهمة مازالت تتنفس بيننا حتى هذه اللحظة. وهى لاتتنافى مع روح العصر واحترام التراث وفهمه وحسب، وإنما تتنافى مع التراث نفسه؛ فقد حملت إلينا صفحاته المشرقة أخصب محصلات الصراع التى عرفها الأدب العربى والشعر العربى بين المحافظين والمجددين. وهو الصراع الذى بدأ مع ظهور الإسلام وبلغ ذروته الرفيعة فى أواسط العصر العباسى، حين بدأت الحياة تشهد أشكالا أدبية أكثر توافقاً مع روح العصر. وانتقل التمرد من المضامين إلى التمرد على الشكل وإلى بقية أساليب التعبير الأخرى، وشهدت الأوزان والعروض تغييرات، تكاد تقترب كثيرا من هذه التغييرات التى شهدتها الحياة الأدبية فى الثلث الأخير من هذا القرن، بعد ظهور حركة الشعر الجديد.

وبعد هذا المدخل القصير، هل نستطيع أن نتخيل وضع الحياة الأدبية والفكرية فى مصر أولا، وفى بقية الأقطار العربية ثانيا، لو أن ذلك الانبعاث الذى اتضحت معالمه فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر قد استقامت أصوله، ولم تعترضه شتى العوائق

والمثبطات ، أو هل كان أمر الخلاف السائد بشأن تجديد الشعر ـ على سبيل المثال ـ سيأخذ طابعه الراهن ويكتسب نفس الحدة الراهنة ؟ وهل كانت قضية التجديد التى لم تستقر بعد على حال ستدخل كل هذه المراحل وتصنع كل هذه التعرجات والمنحنيات ، وتواجه كل هذا القدر من التخبط والحيرة ، وتزدحم بكل هذا الحشد المتناقض والمتنافر من الشعراء وأدعياء الشعر من المجددين وأعداء التجديد ؟؟ إنها مجرد أسئلة جئت بها فى آخر هذا المدخل ، لاللبحث عن جواب وإنما للتعبير عن خيبة الأمل فى حركة الإحياء والنهوض ، تلك الحركة التى كان مقدراً لها ومطلوباً منها أن تضطلع بدور التعبير عن مطامح الحياة العربية ، وعن الانتصار للتجارب الحضارية الأكثر تركيبا وتعقيدا . وهى ـ أى هذه الأسئلة ـ اعتراف بأن وضع الشاعر العربى يختلف عن وضع الشاعر فى أوروبا ، وفى بقية المجتمعات المتقدمة ، بسبب الوجود الاستعمارى الذى مد شباكه على المنطقة العربية ، ثم بسبب الخوف الذى تركه هذا الامتداد الغريب نحو الجديد الوافد ، وبسبب عوامل التجزئة القومية ، وهى نفسها من صنع الاستعمار .

ومن هذا كله تتحدد ملامح الإشكال الحضارى العربى على كل المستويات ؛ وهو إشكال نابع من الاهتمام بالجديد والتجديد،ومن الخوف منهما فى ذات الوقت ، ونابع كذلك من الحيرة فى حقيقة كون الإنسان العربى لايستطيع أن يصير أوروبياً ، ولا يستطيع أن يبقى شرقياً ، فهو فى الأدب ـ على سبيل المثال ـ لايستطيع أن يتمثل الأساليب والطرائق الأدبية الأوروبية ، ولايستطيع أن يحافظ أو يكتفى بالأنماط الأدبية العربية الموروثة ، ولاهو كذلك استطاع ـ حتى الآن ـ أن يقدم صيغة حديثة ومقبولة يمتزج فيها التراث والمعاصرة ، صيغة لاتكون توفيقية أوكما يقال «تلفيقية» ، تجمع بين الجمود والطفرة ، وبين الخوف والشجاعة ، وإنما هى صيغة واقعية وتراثية مستمدة من أحداث التراث ـ تضع حدا للانفصام القائم بين ماهو قديم وجديد ، بين ماهو تراثى ومعاصر ؛ صيغة تسعى من خلال الممارسة ذاتها ، لا من خلال الدراسات والأطروحات النظرية، إلى تحقيق الوجود الحضارى للإنسان العربى الجديد ، ابن هذا العصر الراهن المتعين وليس ابن أى عصر آخر أتى أو سوف يأتى .

٢ ـ بين شوقى وحافظ :

ولد أحمد شوقى عام ١٨٦٩ م وولد حافظ إبراهيم عام ١٨٧٠ . كان الفارق بينهما فى الميلاد عاماً واحداً ، وقد مات حافظ عام ١٩٣٢ ثم تبعه شوقى فى نفس العام وكان الفارق بينهما فى الموت بضعة أشهر . ولم يكن التلازم أو التقارب بين الشاعرين الكبيرين فى سنوات الميلاد والموت وحسب وإنما كان التلازم والتقارب بينهما فى طبيعة النشاط الذهنى الذى اختاره كل منهما بعيدا عن الآخر وهو الشعر . وفى اختيار ظروف مصر لهما ليكونا صوت الوجدان الوطنى ، وليكون شعرهما التعبير عن الهيجان والتوثب القومى على مدى أربعين عاما ، كُلٌ فى حدود موهبته ، وفى حدود قدرته على الخروج من تحكم البيئة والضغوط السياسية والجمود الموروث .

وقد كان لهذا التلازم بين الشاعرين تأثير غير عادى على الدارسين وعلى غيرهم من عشاق الأدب والشعر ، سواء فى مصر أو فى غيرها من الأقطار العربية ، حتى أصبح من الصعب أن يذكر اسم شوقى دون أن يضاف إليه حافظ والعكس . وأصبح الشاعران وكأنهما اسم واحد لشىء اسمه الشعر فى مصر . وكان هذا التلازم سببا فى ظهور عشرات الدراسات المقارنة بين هذين الشاعرين الكبيرين ، لكن معظم المقارنات التى يحلو لبعض الدارسين إقامتها بين شاعرين أو أكثر فى وجه أو أكثر من وجوه التشابه لاتخلو من أخطاء ، والاتجاه نحو المقارنات فى الأدب العربى الحديث نزعة تقليدية تعود إلى عصر المماثلات والموازنات بين الشعراء . فالدراسات الحديثة تؤكد أن لكل شاعر طابعه الخاص وخصائصه التى لايشاركه فيها مخلوق سواه ، فضلا عن قدرته الخاصة فى النظر إلى الأشياء وفى استنطاق واستخلاص الخبرات المختلفة فى الحياة . وقد تباينت وتعددت الفوارق بين الشاعرين المترامنين فى العصر ، شوقى وحافظ ، وحين كانت هذه الفوارق تتقارب وتتوازى فإنما لكى تؤكد التمايز بين الطابعين المختلفين فى خصائصهما الفنية ، وفى كثير من الأحيان الموضوعية . وحتى حين نرى فى اتحاد أو تماثل المواضيع المتشابهة كالرثاء ومهاجمة الاحتلال أو التحريض عليه،فإن أساليب التناول تختلف ، التعابير والصور تختلف ، حتى الكلمات نفسها تختلف ، مما يؤكد أن لكل شاعر من الشاعرين لغته الخاصة به ، ومفرداته القريبة من نفسه ومن طريقة تفكيره . وبالرغم من كون اللغة عند الشاعرين لغة تراثية ناتجة عن قراءة الشعر القديم وإطالة النظر فى طريقة بنائه ، وبالرغم من وحدة المصادر : أبو نواس ، البحترى ، أبو تمام ، المتنبى ، المعرى ، ابن زيدون ، فإن لكل شاعر منهما قدرته على التأثر وعلى تمثل اللغة وإعطائها من نفسه ، ثم إغنائها أو إفقارها طبقا لحجم الموهبة ، وصدق المعاناة ، واتساع أو انحسار ثقافة الشاعر .

وقد كان أحمد شوقى ـ بلا أدنى ريب ـ أقدر من رفيقه ومعاصره حافظ إبراهيم على الاقتراب بالشعر من روح العصر ، وكان أكثر منه قدرة على المزج بين ما ورثه عن الأسلاف من أساليب بلاغية وما قدر على استيعابه من المفاهيم الجديدة ، وإذا كانت الدراسات النفسية الحديثة تلح على إثبات أن بعض الأفراد يولدون باستعدادات خاصة فإن شوقى قد ولد أكثر استعداداً من رفيقه حافظ ، ليكون شاعراً . ولا دخل هنا للبيئة المترفة أو البيئات الجديدة التى تنقل الأول بين ظهرانيها . صحيح أن العلاقة بين الفرد والمجتمع بمعناه الواسع ـ وهى علاقة تقوم على تبادل التأثر والتأثير ـ تترك بصمات واضحة فى وعى الفرد ، وتسهم إلى حد كبير فى بناء شخصيته وبلورة مقوماتها ، إلا أن الاستعداد الخاص ، وهو ما يسمى بالموهبة حيناً وبالعبقرية والتفرد أحيانا أخرى ، يلعب دورا رئيسيا فى التكوين الجوهرى للفرد ، وفى تزويده بقدر من الحضور الخصب فى أى مجال من المجالات ، وفى جعل نفس الموهوب أو العبقرى فى حالة يقظة دائمة صوب أسئلة الحياة المختلفة ، لكى يختار منها الأهم فالمهم ، مع تجاوز العادى والمألوف . وليس فى هذا الموقف المنصف لشوقى مايسىء أو ينتقص من قدر حافظ . وقد كان هو أول معاصرى شوقى اعترافا بالفارق بينهما ، بالرغم من الدسائس

والتعصب والمحاولات المختلفة لتحويل حياة الشاعرين إلى ميدان صراع هائل وحروب لا تتوقف.

إن التجرد من التعصب، ومحاولة الخروج من دائرته الضيقة حلم بعيد المنال فى كل عصر، وهو فى عصرنا أبعد منه فى كل العصور. وخطر التعصب لا يقف عند حد الإعجاب المبالغ فيه لشاعر ما أو سياسى ما، أو رجل دين ما، وإنما الخطر الحقيقى أن يستقطب المتعصب خلفه عددا من الأنصار والأدعياء، الذين يتحولون مع مرور الوقت إلى جمهور غوغائى يفسد دنيا الأدب والسياسة والفن، ويصيبها بكارثة لا تفتأ تحرق وتدمر حتى تذهب بالآثار العظيمة التى تركها الأديب أو السياسى أو الفنان. وهذا ما كاد يحدث مع المتعصبين للشاعرين شوقى وحافظ، حينما انحرف التعصب من الحديث عن القضية الكبرى للشاعرين إلى «قضية» أخرى ليست قضية أساساً، وهى قضية أيهما أكبر من صاحبه وأيهما أشعر من الآخر.

وأسوأ ألوان التعصب وأشده خطرا ذلك الذى يتسلل إلى مناهج البحث وأساليب الدراسة العلمية، وحين يسيطر الانحياز على ضمير الباحث، فيتحول جهده العلمى إلى نشاط عبثى لا جدوى منه، إلى مجموعة من الأحكام المتعسفة الخاضعة لنزوات النفس ولمشاعر الإرضاء والإسخاط دون حق، وبلا مراقبة للنفس أو عتاب لما يصدر عنها من تعصب أو انحياز، يبعدها عن مقام تلك النفوس التى تنظر إلى الأشياء والأشخاص من خلال منظار العدل والإنصاف، وتخضع كل استنتاجاتها لمنطق العقل والتحليل. وإذا كان قد نال الشاعرين فى حياتهما الكثير من أذى التعصب فإن التعصب والتنافس من حولهما قد تزايد بعد أن صارا فى ذمة التاريخ. وقد انتقل هذا التعصب فى أحيان كثيرة إلى قاعات البحث، وإلى الدراسات الجامعية، وظهر بين الباحثين وأساتذة الجامعة من يتعصب لأحدهما على حساب الآخر تحت ستار البحث العلمى والدراسات المنهجية. ولعل المرحوم الدكتور طه حسين فى كتابه (حافظ وشوقى) أقرب الدارسين إلى الموضوعية فى أحكامه على الشاعرين الكبيرين، وما يزال أبعد الدراسين عن دائرة التعصب، وليس أدل على ذلك من هذا التعريف الذى يتناول التكوين الثقافى للشاعرين ومدى قرب طبيعة هذه الثقافة أو بعدها عن الجديد والتجديد، ومدى قدرة كل منهما على إعادة تشكيل التراث والاستفادة من معارف العصر. يقول طه حسين عن حافظ إبراهيم:

«فأما طبيعة حافظ فيسيرة جدا لاغموض فيها ولاعبر ولا التواء، وهذا اليسر هو الذى يحببها إلينا وهو الذى يجعلها فى الوقت نفسه فقيرة قليلة الحظ من الخصب والغنى، حافظ تلميذ صريح للبارودى قلده منذ نشأته، ثم تشجع فقلد المتقدمين الذين كان يتأثرهم البارودى نفسه. وكما كان علم البارودى بالأدب محدوداً، لايتجاوز الأدب القديم يحفظه وقلما يفقه عميقه، فقد كان علم حافظ محدودا كذلك، كان حافظ يلم بالفرنسية ولكنه لم يكن يتقنها لانطقاً ولافهما. ستقول ولكنه ترجم البؤساء واشترك فى ترجمة كتاب فى علم الاقتصاد مع صديقه مطران. وهذا حق فقد ترجم البؤساء، أو مقدارا من البؤساء، ولكن فى أى مشقة وجهد. رحم الله حافظاً لقد لقى فى ترجمة البؤساء عناءً عظيما، عناء فى استشارة المعاجم، وعناءً فى الصيغة العربية نفسها. وكثيراً ماكان حافظ يعجز عن فهم فكتور هوجو فيقيم نفسه مقامه ويعوضنا من معنى الكاتب الفرنسى لفظه هو بما فيه من جزالة وروعة. أما كتاب الاقتصاد فسل صديقه مطران ينبئك بالخبر اليقين. لم يستفد حافظ إذاً لأدبه وشعره من اللغة الفرنسية شيئا يذكر. فهو غير مدين لأوروبا بشىء من أدبه. ثم لم يكن حافظ فقيها بالأدب العربى إذا توسعنا فى معنى الأدب. لم يكن يحسن علوم العرب ولافلسفتهم، بل لم يكن يعرف من هذه العلوم والفلسفة شيئا. إنما كانت ثقافته من كتاب الأغانى ودواوين الشعراء. وكان يفهم الأغانى والدواوين بقدر مايستطيع، فيصيب كثيرا ويخطىء أحيانا. ويكفى أن تقرأ مقدمة ديوانه لتراه يزعم أن السفاح قد أفنى أمة بأسرها لبيتين من الشعر قالها «سديف» لتعلم إلى أى حد بلغت ثقافة حافظ، فلم يفن السفاح أمة، وإنما نكل بالأسرة الأموية تنكيلا شديدا، لم يفنها ولم يبدها. ولكن حافظا كان يظن فى أول هذا القرن أن إفناء الأمويين إفناء لأمة. غنيت ذاكرة حافظ ولكن عقله ظل فقيرا فاعتمدت شاعريته على الذاكرة من جهة وعلى الحياة المحيطة به من جهة أخرى. استمد موضوع شعره من هذه الحياة واستمد صورة شعره من تلك الذاكرة. وكانت ثقافة حافظ العقلية محدودة فلم ينفذ عقله إلى طبائع الأشياء ولم يصل إلى أسرارها، فعجز عن إجادة الموضوع، ولكن ذاكرته كانت قوية جدا، وكان حظه من الحفظ غريبا، وكان قد ابتكر لنفسه سليقة عربية، أوقل سليقة أعرابية، فأتقن الصورة وبرع فيها، وكان أقرب تلاميذ البارودى إلى البارودى. تجد هذا الشعور حين تقرأ الفنون الشعرية التى برع فيها حافظ، وحين تقرأ رثاءه وشكواه للزمان وتصويره للسياسة والاجتماع. لن تجد فى هذا الشعر عمقا وإن حللته وأخرجته من صورته الرائعة فلن يترك فى نفسك أثرا، ولكنك واجد فى صورته نفسها وفى الألفاظ التى يتخيرها الشاعر وفى الأسلوب الذى يلائم به بين هذه الألفاظ، ما يملأ نفسك لوعة وحزنا وحبا وإعجابا. كانت نفس حافظ بسيطة يسيرة لا حظ لها من عمق ولاتعقيد، وكانت هذه الخصال نفسها محببة إلى الناس مؤثرة فيهم. وكان شعر حافظ صورة صادقة لهذه النفس البسيطة اليسيرة فأحبوه كما أحبوا مصدره وأعجبوا به كما أعجبوا بينبوعه. ولما كانت نفس حافظ فى جوهرها نفساً مصرية كانت قطعة من هذه النفس المصرية الإسلامية التى تجد بساطتها وسذاجتها فى كل أثر من آثار المصريين المسلمين، فلم لايحبها الناس، وإنما ينظرون فيها إلى صورهم تعكسها مرآة صافية وضيئة نقية لايشوبها صدأ ولايغشاها غبار.»[٣]

تلك هى طبيعة حافظ كما صورها طه حسين عن قرب، ومن خلال معايشة ومتابعة خالية من التعصب والتعميم. وهى صورة تحبب إلينا حافظا الإنسان، حافظاً البسيط واليسير، ولكنها لاتكاد تعثر سوى على اليسير جدا من ملامح الشاعر المجدد. وهذه هى صورة شوقى كما رسمها طه حسين من نفس الموقع:

«أما طبيعة شوقى فشىء آخر. معقدة ينبئنا شوقى نفسه بتعقيدها. فيها أثر من العرب وأثر من الترك وأثر من الشركس. التقت كل هذه

الآثار ومافيها من طبائع واصطلحت على تكوين نفس شوق فكانت هذه النفس بحكم هذه الطبيعة أو الطبائع أبعد الأشياء عن البساطة وأنآها عن السذاجة. وهى بحكم التعقيد خصبة كأشد مايكون الخصب، غنية كأوسع مايكون الغنى. ثم لم تكد هذه النفس الخصبة الغنية المتوقدة تتصل بالحياة حتى لقيت من أحداثها وتجاربها ومن كنوزها وغناها مايزيدها خصبا إلى خصب وثروة إلى ثروة. كان شوق يحسن التركية وكان متقنا للفرنسية قد برع فيهما نطقا وفهما. وكان فى أول أمره كثير القراءة حريصاً على الفهم، فقرأ كثيراً وتمثلت نفسه ما قرأ أو ما فهم، وانضم إلى هذه العناصر... عنصر جديد هو العنصر الفرنسى الذى عمل فى عقله وخياله ومزاجه كله. ونمت العناصر الأخرى بالقراءة وبالحياة. عاشر شوق العرب فى شعرهم وأدبهم فعظم حظه من العربية وعاشر الترك فى حياته اليومية واتصل بهم أشد الاتصال فعظم العنصر التركى فيه. ولسوء حظ الأدب الحديث لم يعاصر شوق قدماء اليونان كما عاشر قدماء العرب ولو قد فعل لأهدى إلى مصر شاعرها الكامل.

كان شوق فى أول أمره مثقفاً يحب الثقافة ويشتد فى طلبها والتزود منها، ولكنه كان كغيره من الشبان المصريين يسيرون فى الدرس والتحصيل على غير هدى، ولاسيما حين يدرسون فى أوروبا، لا يقرأون من الأدب الفرنسى إلا ما لابد للرجل المثقف من قراءته من هذه الآثار العليا التى فرضت نفسها على الناس فرضا، فأما التأنق فى الثقافة والتماس الترف فى الأدب فلا حظ لهم فيه. وكذلك كان شوق حين ذهب إلى فرنسا آخر القرن الماضى. إذا ذكر الشعر الفرنسى ذكر «لامرتين» وبحيرته التى ترجمها إلى العربية، أو ذكر «لافنتين» وأساطيره التى قلدها فى العربية، وإذا ذكر الفلسفة ذكر «جول سيمون». ومن المحقق أن آثار لامرتين ولافنتين آيات فى الأدب الفرنسى وأن فلسفة جول سيمون لها قيمتها، ولكنك لاتلاحظ أن شوق يذكر «بودلير» أو «فرلين» أو «سولى بريدم» أو «مالرميه» من الشعراء الفرنسيين، ولاتراه يذكر «تين» أو «رينان» أو «برجسون» من الفلاسفة. ذلك لأنه لم يكن يسير فى ثقافته على هدى، وإنما كان يأخذ من الأدب الفرنسى أيسره وأدناه إلى متناول اليد. وكذلك كان تجديد شوق متأثرا بهذا الحظ من الثقافة الفرنسية أى أنه يتأثر بالقديم الفرنسى أكثر مما كان تأثر بالجديد، ولو قد اتصل شوق بالمجددين الذين عاصروه فى شبابه من شعراء الفرنسيين لسلك شعره سبلا أخرى. ولكنه لم يفعل، ولكنه لم يطلق لطبيعته على ماهى عليه حريتها بل قيدها وردها كارهة تتأثر فى إنتاجها الأدبى بسياسة العصر حينئذ وماكان يحيط به من الظروف. ولو قد أطلقها، أو أرسل لها العنان بعض الشىء لغيرت حياة الشعر العربى الحديث.»[٤]

كان طه حسين رقيقاً وعنيفا مع الشاعرين المتزامنين شوق وحافظ، ولم تخرج به رقته كما لم يخرج به عنفه عن دائرة الموضوعية، وكان فى رقته بعيداً عن اللين والمداهنة اللذين أظهرهما أنصار شوق وحافظ، أمثال الدكتور الحوفى والدكتور الكيالى[٥]، كما كان فى عنفه بعيداً عن نزق الخصوم وشططهم، أمثال الأستاذ العقاد؛ فطه حسين يوزع رقته على الشاعرين بالتساوى، وهو إذ يعنف على شوق ويشتد فى قسوته، فذلك لأن شوق أجهض الشاعر الكبير فى نفسه، وأهمل ثقافته الواسعة، ولم يستفد مما أتيح له من وسائل الثقافة العربية والأجنبية، بعكس حافظ الذى بذل من المحاولات ماجعله يطاول شوق رغم قلة الزاد، ويزاحمه تاريخيا فى الاسم، وإن لم يصل إلى مستوى قامته الكبيرة.

وقد حاول طه حسين ـ ولكن فى حدود ـ تعويض حافظ إبراهيم عن قصور الشاعرية بالحديث عما أسبغه عليه الشعب من عطف يعوض مافاته من حياة القصور ومن رعاية الملوك، وماعاناه فى بداية حياته من ألوان الحرمان. يقول طه حسين:

«هو ذا صديق الشعب كله، صديق الفقراء والأغنياء وأوساط الناس، صديق العلماء المستنيرين وصديق غيرهم من الذين لاحظ لهم من ثقافة، أو ليس لهم من الثقافة إلا حظ ضئيل، تراه فى كل بيئة وتراه فى كل مكان، تراه فى حديقة الأزبكية يقرض الشعر وتراه فى الشوارع يماشى أصدقاءه باسم الثغر مشرق الوجه مظلم النفس ضاحكا مما يحزن ومما يسر.»[٥]

وربما أدرك طه حسين أن فى هذه الإشارة وغيرها ماقد يغضب شوق فى عالمه الآخر، وماقد يضعف موضوعية الموقف غير المنحاز، فانطلق يصور خوف حافظ وفقدانه حرية التعبير الصريح عن آلام الشعب بعد أن فقد بؤسه، واغتنى بعد فقر واطمأن بعد اضطراب، فقد صار حافظ موظفا والموظفون فى مصر ـ كما يقول الدكتور طه ـ «عبيد مهما تكن الحكومات القائمة، يجب أن يقدروا لأرجلهم موضعاً قبل الخطو وألا يقولوا إلا بمقدار». وطه حسين وهو يتحدث عن فترات الصمت والمسايرة فى حياة الشاعرين لايشبه حافظاً فى عهده الأخير كما يفعل غيره من الدارسين بعهد شوق فى القصر، ولكنه يعكس الموقف فيشبه حالة شوق فى القصر بحالة حافظ فى الوظيفة حين يقول: «شوق إذن كحافظ يوم نفى إلى دار الكتب، ربة شعره سجينة، ولكنها سجينة فى قفص ذهبى هو القصر، تتغنى ولكن بغناء فاتر هو المدح... وقد قيد شوق ربة شعره هذه بنفسه منذ كان فى باريس، فلما عاد إلى مصر ظهر أن القيد الباريسى لم يكن ثقيلا كما ينبغى فأضيف إليه قيود وأغلال وأصبحت ربة الشعر أسيرة الأمير لاتنطق إلا بما يريد وحين يريد.»[٦]

وقد بقى فى هذه المقارنة أو الموازنه التى أقامها الدكتور طه بين الشاعرين هذه الفقرات التى ختم بها كتابه «حافظ وشوق» وفيها خلاصة الحيثيات التى أقام عليها آراءه الجريئة فى الشاعرين، وفيها الحكم الأخير عن أى الشاعرين أفضل:

«ثم يقبل صيف هذا العام فيخترم حافظا وهو يتأهب للحرب كما تأهب أخيل بعد أن انحاز تحت الخيمه دهرا، ويقبل خريف هذا العام فيطفىء جذوة شوق فى هدوء ودعة بلامان ماكان يمتاز به شوق فى حياته من هدوء ودعة. وكلا الشاعرين قد رفع لمصر مجداً بعيداً فى السماء، وكلا الشاعرين قد غذى قلب الشرق العربى نصف قرن أو مايقرب من نصف قرن بأحسن الغذاء، وكلا الشاعرين قد أحيا الشعر العربى ورد إليه نشاطه ونضرته ورواءه. وكلا

الشاعرين مهد تمهيداً للنهضة الشعرية المقبلة التى لابد من أن تقبل . هما أشعر أهل الشرق العربى منذ مات المتنبى وأبو العلاء من غير شك . هما ختام هذه الحياة الأدبية الطويلة الباهرة التى بدأت فى نجد وانتهت فى القاهرة وعاشت خمسة عشر قرنا أو أكثر، والتى ستستحيل وتتطور وتستقبل لونا جديدا من ألوان الفن وضرباً جديدا من ضروب المثل العليا للشعر . هما أشعر العرب فى عصرهما . ولكن أيهما أشعر من صاحبه ؟

أفترى أن ليس من هذا الحكم بد ؟ أفترى أن تفضيل أحد الرجلين على صاحبه يغنى أو يفيد ؟ نعم ليس من هذا الحكم بد ، لأنه تقرير الحق الواقع ، وفى هذا الحكم نفع عظيم لأنه وضع للأشياء فى نصابها ، ولأنه يبين للمبتدئين فى الشعر من الشبان أين يكون المثل الأعلى . أما أنا فلا أستطيع أن أقول إن أحد الشاعرين خير من صاحبه على الإطلاق . ولكن شوقى لم يبلغ مابلغ حافظ من الرثاء ولم يحسن ماأحسن حافظ من تصوير نفس الشعب وآلامه وأماله . ولم يتقن ماأتقن حافظ من إحساس الألم وشكوى الزمان . لم يبلغ شوقى من هذا مابلغ حافظ . وهو بعد هذا أخصب من حافظ طبيعة ، وأغنى منه مادة ، وأنفذ منه بصيرة وأسبق منه إلى المعانى ، وأبرع منه فى تقليد الشعراء المتقدمين . لأن حافظا كان يقلد فى الألفاظ والصور ، وكان شوقى يقلد فيها وفى المعانى أيضا . ولشوقى فنون لم يحسنها حافظ وماكان يستطيع أن يحسنها . شوقى شاعر الغناء غير مدافع ، وشوقى شاعر الوصف غير مدافع ، وشوقى منشىء الشعر التمثيلى فى اللغة العربية . يلتقى الرجلان فى كثير ، ويفترق الرجلان فى كثير ، ولكنهما على كل حال أعظم المحدثين حظاً فى إقامة مجدنا الحديث . »[7]

وبهذا تقترب الصورة الموجزة للشاعرين الكبيرين من الاكتمال وقد أكون أسهبت فى الإيجاز وأسرفت ، أو أطلت فيما اقتبسته عن كتاب «حافظ وشوق» لكن الإسهاب فى تتبع الملامح العامة للتلازم والمقارنة بين الشاعرين ضرورة فرضها هذا التلازم التاريخى بينهما ، وهذا التداعى الذى يفترض وجود الآخر بمجرد استحضار صاحبه . أما عن إطالة الاقتباس عن طه حسين فقد تعمدت هذه الإطالة لعدة أسباب : منها أن الدراسة التى كتبها طه حسين عن شوقى وحافظ ، وهو شاهد محايد من عصرهما ، كانت ومازالت حتى الآن من أهم الدراسات التى صدرت عن هذين الشاعرين ، إن لم تكن أهمها ، فقد وضعت القاعدة التاريخية والاجتماعية لجوهر عصرهما وسيرتهما ، ولما أثاره ، ثُمَّ مثله ، شعرهما فى حياة مصر وبقية الأقطار العربية . وماصدر بعدها من دراسات عن الشاعرين فقد أفادت منها كثيرا ، وليس جديد بعض هذه الدراسات سوى مجرد إفاضات وتوسعات لا أكثر . أما السبب الأهم لإطالة الاقتباس فيعود إلى محاولة الإشارة إلى وجود نمطين من الكتّاب أو أكثر فى حياتنا الثقافية المعاصرة ، أحدهما ينتمى إلى الجديد ، أو يدعى الانتماء إليه ويعلن نفسه ثائرا باسم الجديد على كل ما ليس بجديد وعلى كل شاعر وأديب لايثور على القديم ، ثم لا يلبث هذا النمط أن يتوقف عن ادعائه الانتماء إلى الجديد . ليس ذلك وحسب وإنما هو يتراجع ، ويتراجع إلى أن يصبح من أخطر «أصنام القديم» الذى حاول تحطيمه . والنمط الآخر وهو نمط الثائر الموضوعى الذى يختار طريق الجديد حقا ، لكنه يرفض أن يغالى فى ثورته ، أو أن تأخذ هذه الثورة أسلوب النقمة أو السخرية أو الإثارة ، وينصب اهتمامه فى قضية القديم والجديد على التقييم الموضوعى ، والترحيب بكل إضافة إلى الجديد - مهما كان قدرها . وهذا النمط لايساير ولايجامل ولايتغاضى عن الأخطاء ، لكنه فى الوقت ذاته لايزايد ولايضخم الأخطاء ولايحتقر المبدعين - مهما كان حظهم من الإبداع - ولاينظر إليهم كأصنام ينبغى أن ينهال عليهم بمعوله تكسيرا وتحطيما .

إن هذين النمطين من الكتاب والنقاد شائعان فى حياتنا الأدبية والفكرية ، ولهما فى كل قطر عربى أمثلة ، وأنصار ، ومعجبون ، ومتحمسون . وقد كان العقاد نموذجاً لأحد النمطين ، كما كان طه حسين نموذجا للنمط الآخر . والعقاد نفسه هو الذى يصف أحمد شوقى بالحانوتى الندابة،ويدعو الناس إلى الانصراف عنه وعن شعره الغث ، وكان يصرخ فى وجه القارىء : «فبالله مالهذا الحـانوتى الندابة وللأدب الحى الذى هو حياة الأمم ، وباعث القوة ، ونافث الحرارة فى عروقها، وحافزها إلى أجل المساعى» ! ![8]

أين هذه الشتائم من ذلك النقد العميق الرصين الذى لاينكر ضعفا ولايخفى امتيازا ، ثم أين العقاد الأول ، الثائر على «أصنام التقاليد» من العقاد الثانى حامى حمى التقاليد ؟ إنه الجذور الرافضة والنمط الشائع فى حياتنا المعاصرة يبدأ بارتداء القبعة وأربطة العنق ، ثم تتحول القبعة بعيد سنوات إلى عمامة كبيرة ، ورباط العنق إلى مسبحة طويلة . والظاهرة تتكرر فى كل الأجيال ، وحين نمد أيدينا ونقترب بعقولنا من استيعاب خلاصة رحلة الرواد وبقايا فكر عصر «النهضة» تكون النتيجة هذا الخواء المعتم ، وهذا الفقر المدقع من المنهج ومن العلاقات بين الأجيال المتعاقبة ، ومن كون صيغة البداية تأتى فى الخاتمة ، أو صيغة الخاتمة لاتأتى فى البداية كما كان يجب ، وكما هو مطلوب حتى نتمكن من الخروج من زمن الثبات ، ومن زمن الرفض لتقبل أسوأ النماذج وأكثرها تخلفا واجترارا .

٣

إن خمسين عاما مضت منذ رحل عن عالمنا الشاعران الكبيران شوقى وحافظ قد صنعت الأعاجيب فى عالم الشعر، فالأعوام الخمسون بالرغم من ردود فعل عوامل التراجع والنكوص قد حملت الشعر ، أو بعض نماذجه إلى أصقاع فنية ونفسية جديدة ، فقد غيرته مضمونا ، كما غيرته شكلا ، ثم غيرته مضمونا وشكلا ، وأوجدت فيه من أشكال الإبداع ، وأشكال «البدعة» مالاطاقة أحيانا للمجتمع العربى المتخلف - مجتمع النخبة المنعزلة - على استيعابه أو تقبله ، أو من القدرة على مقارنة أشكاله بالأشكال الجديدة من الحياة . ولعل المسافة التى قطعها الشعر منذ رحيل هذين الفارسين ، لاتقل - إن لم تكن تزيد - عن المسافة التى قطعها الشعر منذ عهد امرىء القيس إلى عهدهما . وهذا التحول العجيب فى عالم الشعر لم

يحدث هكذا فجأة ومن غير أسباب أو شروط ، ولكنه تم تحت تأثير عوامل عديدة منها الاجتماعى والاقتصادى ومنها السياسى والصناعى «المستورد» . ولعل العامل الأخير بالنسبة للوطن العربى أخطرها جميعا بالرغم من استيراده . فالتحولات الاجتماعية ماتزال فى الحضيض من سلم التغييرات الحديثة ، والعلاقات بين الريف والمدينة ، بين الحاكم والمحكوم ، بين المالك ومن لايملك ، ماتزال هى نفسها علاقات القرن الرابع عشر أو الثانى عشر ، بالرغم من الوسائل والأشكال والمظاهر التى صنعتها عوامل خارجية مايزال المواطن العادى ينظر إليها ـ فى غياب الوعى الحقيقى ـ بقدر كبير من النفور والخوف .

ولابد لمن يتصدى للحديث عن ملامح التجديد الأولية فى شعر شوقى وحافظ أن يمهد لذلك الحديث بملاحظات عن مفهوم الشاعرين للتجديد ؛ ذلك لأن وجود مثل هذا المفهوم سوف يساعد الباحث على إدراك طبيعة المقاييس أو المعايير الفنية والموضوعية التى أنتج الشاعران شعرهما تحت تأثيرها المباشر أو غير المباشر . ولأن أحمد شوقى قد كان ـ كما سبقت الإشارة إلى ذلك ـ يمتلك ثقافة أرحب وأعمق من ثقافة زميله ، فقد جعلته هذه الثقافة يكوّن بعض المفاهيم والتصورات عن الشعر ووظيفة الشاعر ، وقد عبر عن بعض هذه المفاهيم فى شعره وعن بعضها الآخر فى نثره ، وليس كذلك حافظ إبراهيم الذى لم يهتم أو أنه لم يلتفت إلى استخلاص مفهوم أو تصور للشعر ومهمته ، ولم يؤثر عنه ـ فى حدود ما أعلم ـ أى كتابات نثرية تشير من قريب أو بعيد إلى مفهومه للشعر ، سوى ماقد نستخلصه نحن من أبيات شعرية متناثرة هنا وهناك فى قصائده ، يشير فيها من بعيد إلى مايكاد يعتبر تصورا للشعر أو للعملية الشعرية ، ولايكاد يخرج به كثيرا عن فهم الأقدمين ولاعن إطار المفاهيم التقليدية .

ولايعيب حافظا أو يرفع من شأن شوقى أن الأول لم يكن له دراية واضحة أو غير واضحة بالشعر وطبيعته ؛ فالمفهوم وحده أو النظرية فى حد ذاتها لاتصنع الشاعر ولاتحدد مكانته بين الشعراء، ولاتقدم أو تؤخر فى مستوى إبداعه ، فهناك شعراء كثيرون ظهروا بعد حافظ وشوقى وكانت لهم مكانتهم فى عالم الشعر ، لم يصدر عنهم مايمكن اعتباره رؤية معاصرة أو تقليدية نحو الشعر ، ووجد بالمقابل شعراء كانت لهم نظرات وآراء فى الشعر وصياغته وفلسفته ولكنهم لم يتركوا فى الشعر نفسه مايذكر . وربما كان الكاتب الكبير الأستاذ عباس محمود العقاد من الصنف الأخير من الشعراء ، فقد ملأ حياته وشغل الناس بآرائه ومفاهيمه حول الشعر ، لكنه كتب شعرا لايرقى به إلى درجة حافظ فضلا عن مكانة شوقى . وترتيباً على ذلك فإن الشاعر الحقيقى إنما يكون بشعره وحده لا بآرائه أو بنظرياته عن الشعر . وهذا لاينفى أن بعض الشعراء العظام فى مختلف العصور قد يجمعون بين التنظير والإبداع ، بين الشعر والتصور لمفهوم الشعر. ولابأس بعد هذا التوضيح من أن نقترب مما يمكن اعتباره مفاهيم معاصرة للشعر عند كل من حافظ وشوقى . وسنكتفى من حافظ بأبيات نقتطعها من بعض قصائده ، لعلاقتها بمفهومه للشعر والتجديد . يقول من قصيدة طويلة يهنىء بها رفيق رحلته الشعرية أحمد شوقى بمناسبة تكريم الأخير وتنصيبه أميراً على شعراء عصره :

أعيدى على الأسماع ماغرّدَتْ به
براعة شوق فى ابتداء ومقطع
براها البارى فلم يَنْبُ سنها
إذا مانَبا العسّال فى كف أروع
مواقعها فى الشّرق والشرقُ مُجْدِبٌ
مواقعُ صَيّبِ الغيث فى كُلّ بلقع
لديها وفود اللفظ تنساق خلفها
وُفُودُ المعانى خُشّعا عند خشع
إذا رَضيتْ جاءت بأنفاس روضة
وإن غضبت جاءت بنكباء زعزع
على سنّها رفق يسيل وَرَحْمةٌ
وروحٌ لمن يأسى وذكرى لمن يعى
تسابق فوق الطرس أفكار ربّها
سباق جياد فى مجال مُرَبّع
تطير بُروقُ الفكر خَلْفَ بُرُوقها
تُناشدها بالله لاتتسرعى
تُحاولُ فَوْتَ الفكر لو لم تكفها
أناملُه كَفّ الجموح المروّع
لقد شاب من هول القوافى ووقعها
وإتيانه بالمعجز المتمنع

ومنها يخاطب الشاعر :

بكيت على سر السماء وطهرها
وما ابتذلوا من خدرها المترفع
شياطين إنس تسرق السّمع خِلْسةً
ولا تحذر المخبوء للمتسمع
وسينية للبحترى نسختها
بسينية قد أخرست كل مدع
أتى لك فيها طائعا كل ماعصى
على كل جبار القريحة ألمعى
شجا «البحترى» «إيوان» «كسرى» وهاجه
وهاجت بك «الحمراء» أشجان مُوجع
وقفت بها تبكى الربوع كما بكى
فيالكما من واقفين بأربع
فنسجك كالديباج حلاّه وشيه
وفى النسج مايأتى بثوب مرقع
وشعرك ماء النهر يجرى مجددا
وشعر سواد الناس ماء بمنقع (٩)

وإذا حاولنا استخلاص مفهوم للشعر من خلال هذه الأبيات فإننا سوف نعثر على مجموعة من المفاهيم التقليدية التى لم تأت وليدة التجربة الشخصية وإنما جاءت صدى للقراءة والتأمل فى التعريفات الموروثة للشعر ، ومن هذه التعريفات مايرتبط بمفهوم الإلهام وهو مفهوم إسلامى ، ومايرتبط بفكرة شيطان الشعر وهو مفهوم جاهلى ، ومايشير إلى وفود اللفظ وبروق الفكر وهو المفهوم التاريخى عن اللفظ والمعنى ، وربما يكون البيت الأخير من هذه الأبيات قد تضمن لمحة جديدة يمكن أن تكتسب صفة البداية للبحث عن تكوين مفهوم جديد ومغاير للمفاهيم التقليدية السابقة ، مفهوم الشعر «النهر» الذى لابد أن يكون ماؤه جديدا ومختلفا عن مياه المستنقعات الراكدة الجامدة . وهذه أبيات من قصيدة أخرى يحيى فيها حافظ إبراهيم أيضا صديقه أحمد شوقى ويرحب به بعد عودته من المنفى :

قل للذى قد قام يَشنُو أحمدا
خلِّ القريض فلست من فرسانه
الشعر فى أوزانه لو قسته
لظلمته بالدر فى ميزانه
هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه
إن لم يكن قد جاء بعد أوانه
إن قال شعراً أوتسنم منبرا
فتعوذوا بالله من شيطانه
تخذ الخيال له براقاً فاعتلى
فوق السها يستن فى طيرانه
ماكان يأمن عثرة لو لم يكن
روح الحقيقة ممسكا بعنانه
فأتى بما لم يأته متقدم
أو تطمع الأذهان فى إتيانه
هل للخيال وللحقيقة منهل
لم يبغه الرُّواد فى ديوانه
عاف القديم وقد كسته يَدُ البلى
خَلَقَ الأديم فهان فى خُلقانه
وأبى الجديد وقد تأنق أهله
فى الزَّقْشِ حتى غرَّ فى ألوانه
فجديده بعث القديم من البلى
وأعاد سؤدده إلى إبانه
ورمى جديدهم فخرَّ بناؤه
برواء زخرفه وبرق دهانه[10]

فى هذه الأبيات تمثل آخر لمفهوم الشعر عند العرب وعند الفلاسفة منهم بخاصة ، فقد ترجموا مصطلح المحاكاة إلى التخييل . وفى الأبيات تركيز واضح على أهمية الخيال ، وفى الجمع بين لفظى الخيال والحقيقة مايؤكد العلاقة بين فهم حافظ ومفهوم التخيل . وفى هذه الأبيات أيضا مايمكن النظر إليه باعتباره مفهوماً إحيائيا معتدلا أو تصوراً يقف بالشعر بين القديم البالى والجديد الزائف ، فجديد شوقى ليس سوى بعث القديم الجيد ومجابهة الجديد الذى يغاير القديم ويخالفه . وهناك أبيات أخرى من قصائد أخرى للشاعر إلا أن الأبيات السابقة تكفى لتحديد ملامح مفهوم حافظ إبراهيم للشعر وللتجديد وهو باختصار مفهوم شاعر إحيائى ينظر إلى الماضى أكثر مما ينظر إلى الحاضر ، أما المستقبل فهو لاينظر إليه أبدا .

أما عن مفهوم الشعر والتجديد عند شوقى فقد اختلف كثيرا عنه عند صاحبه ، والعيب الذى أجمع عليه نقاد شوقى أنه لم يخضع شعره لمفاهيمه ، وأنه خاف أن يفاجىء معاصريه بما لم يألفوه،فتحول تجديده إلى مسايرة وخضوع ، مع العلم أن الشعر الحقيقى ليس سوى مفاجأة للشاعر نفسه ولمفاهيمه هو عن الشعر ، قبل أن يكون مفاجأة لمعاصريه أو غيرهم من المتخلفين عن العصر . ولعل فى إيراد جانب من المقدمة التى كتبها شوقى للجزء الأول من ديوانه مايكفى للتدليل على مفهومه المتقدم للشعر ووظيفته وللتجديد ، وضرورة الخروج على القصيدة الغنائية إلى القصيدة الدرامية المتعددة الأصوات ، تقول المقدمة : «إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولاتقوم بغيره تجزئة يجل عنها ويبرأ الشعراء منها . ألا إن هناك مَلِكا كبيرا ماخلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب ، آخذين منه بكل نصيب ، وهذا الملك هو الكون . فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى يقلب إحدى عينيه فى الذر ويجعل أخرى فى الذرى . يأسر الطير ويطلقه ويكلم الجماد وينطقه ويقف على النبات وقفة الطل ، ويمر بالعراء مرور الوبل ، فهناك ينفسح له مجال التخيل ويتسع له مكان القول . أو لم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبى مثلا حياته العالية التى بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت على نحو مائتى صحيفة من الشعر تسعة أعشارها للممدوحين ، والعشر الباقى وهو الحكمة والوصف للناس . هنا يسأل سائل : ومابالك تنهى عن خلق وتأتى مثله ؟ فأجيب أنى قرعت أبواب الشعر وأنا لاأعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم،ولا أجد أمامى غير دواوين للموتى لامظهر للشعر فيها وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء ، والقوم فى مصر لايعرفون من الشعر إلا ماكان مدحا فى مقام عال، ولايرون غير شاعر الخديو صاحب المقام الأسمى فى البلاد ، فمازلت أتمنى هذه المنزلة وأسمو إليها على درج الإخلاص فى حب صناعتى وإتقانها بقدر الإمكان وصونها عن الابتذال حتى وفقت بفضل الله إليها ، ثم طلبت العلم فى أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسؤول عن تلك الهبة التى يؤتيها الله ولايؤتيها سواه ، وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التى لاتحدّ ولاتنفد . وإذكنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها كالأفعوان لايطاق لقاؤه ، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان ، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد المعانى وحديث الأساليب بقدر الإمكان . إلى أن رفعت إلى الخديو السابق «توفيق» قصيدتى التى أقول فى مطلعها :

خدعوها بقولهم حسناء
والغواني يغرهن الثناء

وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ فى الجريدة الرسمية ، وكان يحرر هذه أستاذى عبد الكريم سلمان،فدفعت القصيدة إليه وطلب منه أن يسقط الغزل وينشر المدح ، فود الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر ، فلما بلغنى الخبر لم يزدنى علما بأن احتراسى من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان فى محله ، وأن الزلل معى إذا أنا استعجلت . ثم نظمت روايتى «على بك الكبير أو فيما هى دولة المماليك» معتمدا فى وضع حوادثها على أقوال الثقات والمؤرخين من الذين رأوا ثم كتبوا ، وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع إلى المرحوم رشدى باشا ليعرضها على الخديوى السابق ، فوردنى منه كتاب باللغة الفرنساوية ، ويقول فى خلاله :

أما روايتك فقد تفكه الجناب العالى بقراءتها وناقشنى فى مواضع منها وناقشته،وهو يدعو لك بالمزيد من النجاح ، ونحب ألا تشغلك دروس الحقوق التى يمكنك تحصيلها وأنت فى بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدنية القائمة أمامك ، وأن تأتينا من مدينة النور (باريز) بقبس تستضىء به الآداب العربية ... فترجمت القصيدة المسماة بالبحيرة من نظم (لمرتين) ، وهى من آيات الفصاحة الفرنساوية ، ثم أرسلتها إلى المشار إليه فى كراس وبعض كراس ليطلع الجناب الخديوى عليها . وإذ كنت لاأتخذ لشعرى مسودات رجوت أن أجدها عنده بعد العودة إلى مصر ، ثم عدت دون ذلك عواد . وجربت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير . وفى هذه المجموعة شىء من ذلك» .[11]

بيّن سطور هذه المقدمة أكثر مما فى السطور نفسها ما يمكن اعتباره رغبة ملحة فى تجديد الشعر العربى ، ورغبة ملحة فى إقامة مفهوم للشعر عند شوق . وقد أوضحت المقدمة طموح الشاعر إلى التغير والتحرر من قبضة التقاليد ، وأشارت صراحة إلى «الشعر الجديد» لكنها عبرت كذلك عن طغيان التقاليد وعن صراع المجددين وتمزقهم بين الأفكار والممارسة وبين النظرية والتطبيق . وإذا كان المفهوم البارز فى المقدمة والتصور الواضح للشعر بأنه «صناعة» ومنحة من الله فإنه مفهوم يحاول أن يجمع بين الصنعة والإلهام . أما عن وظيفة الشعر أو دور الشاعر فقد تحدد بأنه مدح الكون والغناء له ، بدلا من مدح الحكام وإهدار الشعر فى غير مالا يجوز أن يكتب له .

وقد كانت هذه المقدمة بما تضمنته من مفهوم متقدم عن الشعر ، ومن تصور متطور لوظيفته ، سبباً فى الهجوم على شوق ، لأنه ناقض نفسه وأخطأ السير على طريق الاجترار والتقليد عن عمد ، وتأثم عن وعى ليس فى اجترار الأساليب الفنية بل والمعنوية كذلك ؛ فقد كان أشهر مداحى عصره سواء فى حياته أو مراثيه . وليس ذنبه أنه مدح وأنه لم يحاول إبداع مواقف وتجارب شعرية أصيلة وناضجة ، ولكن ذنبه أنه أدمن المديح واستحلاه وأنه لم يطوّع ثقافته الفنية لإيجاد المناخ الملائم للقصيدة المعاصرة .وقد يرى البعض أن ليس من حقنا أن نملى على الشاعر مواقف من منظور واقعنا نحن ، وذلك رأى جليل وصادق ولكنه لايكون كذلك إلا إذا ذهبنا نحاكم الشاعر من خلال مفهومنا نحن للشعر لا من خلال مفهومه هو للشعر ، ونحن لن نتهم حافظاً بأنه ارتكب تقصيرا مالأنه لم يكتب مسرحا شعرياً ، لأن المسرح الشعرى لم يكن من بين اهتمامات حافظ ، ولم يكن فى نطاق مفهومه للشعر ، لكن شوق الذى هجر المسرح الشعرى أربعين عاماً بعد كتابة المسرحية الأولى جدير باللوم ، وأهل لما ناله من عتب النقاد وإسرافهم فى الحديث عن استخذائه للمفاهيم التقليدية السائدة ، وعن فقدانه صمود الشاعر المجدد ، فقد كان شوق أحد الشعراء العظام المؤهلين فى تاريخ اللغة العربية للخروج بالشعر العربى من دائرة التكسب ومن دوائر التكرار والاجترار .

٤

لم يكن شوق وحافظ وحيدين فى معركة التجديد ، فقد عاش معهما فى نفس الحقبة تقريبا ، وسار على نهجهما فى محاولة تجديد القصيدة العربية عشرات من الشعراء العرب فى مصر وغيرها من الأقطار العربية ، وفى العراق والشام بخاصة ، ومن بين أبرز الشعراء الذين واكبوا مرحلة تجديد الشعر فى مصر الشعراء : إسماعيل صبرى وعلى الغاياتى وأحمد محرم وآخرون ، لكن ريادة شوق وحافظ للتجديد ــ وشوق على وجه الخصوص ــ قد شكلت الصورة الأقوى والصوت الأعلى للوثبة الجديدة التى جاءت بعد عصور الركود والجمود فى الشعر ، وذلك لأن محاولاتهما التجديدية لم تقتصر على محاولة تجديد عنصر واحد من العناصر المكونة للقصيدة العربية ، وإنما حاولت تجديد معظم هذه العناصر ، وقد تناولت أوليات التجديد عند الشاعرين ــ على تفاوت بينهما فى درجة النجاح ــ الأوليات التجديدية التالية :

أولا : أولية التجديد فى الموضوعات .
ثانيا : أولية التجديد فى اللغة .
ثالثا : أولية التجديد فى الصورة .
رابعا : أولية التجديد فى الشكل .

ومهمة هذه الدراسة ــ إن حالفها الحظ ــ أن تلقى الضوء على كل أولية من هذه الأوليات على حدة ، وأن تعرض لها عند الشاعرين معا ، وليس يعنيها مجال الانطباع الذى سوف تتركه مقارنة عفوية على هذا النحو بين الشاعرين الكبيرين ، والتى لابد أن تكون لصالح شوق ، ومايعنى هذه الدراسة هو أن تنجح فى تحديد الملامح الأولى للتجديد فى القصيدة العربية . ومابذله الشاعران كلاهما من جهد للإفلات من قبضة القيود والتقاليد الشعرية التى تشدهما إلى الماضى ، للوصول بالشعر إلى بداية مرحلة سوف يتعاظم مدها الإبداعى وتتخذ ــ فيما بعد ــ أشكالا وأنماطا من الشعر ، لاقدرة لشوق ، أوحافظ ، أوأى شاعر من عصرهما على تصورها أو الحدس بها .

أولية التجديد فى الموضوعات :

الموضوع أو المحتوى – قاموسيا – هو مايدور حوله الأثر الأدبى ، سواء أدل على ذلك صراحة أم ضمنا . وعلى ضوء هذا التعريف القاموسى فإن الموضوع فى العمل الشعرى – أيا كان هذا العمل الشعرى قديما أم جديدا – هو خلاصة تجربة الشاعر أو الرؤية الفكرية لما يبدعه من تشكيلات فنية بالكلمات . وحين يتناول القارىء ديوانى كل من حافظ وشوقى ويقلب فى صفحاتها سوف يجد أن محتويات الديوانين ذات صيغة عامة تؤكد طغيان الموضوعية على المواقف الفنية ، وتتحدد فى المحتويات التالية : المدائح والتهانى ، الأهاجى والإخوانيات ، الوصف ، الخمريات ، الغزل ، الاجتماعيات ، السياسيات ، المراثى . وحين تمتد يد نفس القارىء لتتناول ديوانا آخر لأى شاعر من العصر العباسى ، وليكن البحترى مثلا ، فإنه لابد واقع على نفس الموضوعات ، نفس الأغراض الشعرية القديمة من مدح وهجاء أو عتاب ووصف وخمريات وغزل ، وربما وجد مايمكن تسميته بالصوت الاجتماعى أو السياسى . والمعنى الواضح لهذا أن كلا من شوقى وحافظ لم يذهبا بعيدا عن البحترى وبقية شعراء العصر العباسى وربما الجاهلى ، فالموضوعات هى نفسها موضوعاتهم . ولكن ينبغى أن لايشطح بنا هذا التصور الخاطئ ، وأن لايطير بنا بعيدا ، فنعتقد أن قصائد الشاعرين المعاصرين تكرار لنفس الموضوعات القديمة بنفس الدلالات والمضامين ، فالبحترى نفسه لم يكن صورة مطابقة من شعراء عصره ولا من الشعراء الذين سبقوه فى الزمن ، ولكنه كان نفسه مع ملامح تكرارية للتراث . وقد كانت الأغراض أو الموضوعات قائمة منذ العصر الجاهلى . وهى موضوعات معبرة بجزئياتها التى لاتتشابه ولاتتكرر عن التجربة الإنسانية،فى الحب والبغض،فى الرغبات،وفى الخوف من الموت،أو الحزن على فراق الأحباء . وعلى ضوء هذه الملاحظات فإن الشاعرين «شوقى حافظ» بالرغم من وضوح التقليد والتكرار فى التجربة الموضوعية ابتداء من الجزئيات وانتهاء بالكليات ، وبالرغم من محاولة الشاعرين تقمص تجارب الشعراء الأقدمين وأساليبهم ، فإن قدرا كبيرا من تجربتها الموضوعية – عند شوقى بخاصة – تبقى مرتبطة بقضية العصر ، وفى مايسمى بالاجتماعيات والسياسيات بوجه خاص ، بالرغم من الصلة الواهية للشاعرين معا بالواقع الاجتماعى والسياسى وبمشاكل المجتمع وهمومه ، واقتصار قصائدهما فى هذا النهج على الجلجلة اللفظية ودوى الصوت .

إن الشاعر المعاصر ، مهما أوغل فى عصريته ، لايستطيع أن يتخلى عن الموضوعى حتى وهو ينطلق وراء المطلق التجريدى ، إلا إذا كان من هؤلاء الذين يرون الشعر نشاطا لغويا خالصا ، يبتعد عن قضايا الحياة ، ويعتزل فى قوقعته اللفظية عن كل تعبير هادف ومتواصل . ولكن هذا التركيز على الموضوعى فى الشعر لايعنى أن يتحول ديوان الشعر ، كما هو عند حافظ وشوقى ، إلى موضوعات منظومة باردة خالية من الانفعال والمعاناة والخيال والرؤية الشمولية إلا فيما ندر ، وهو عند حافظ أقل من القليل ، لكنه يبقى الدليل الوحيد فى شعر حافظ على معاصرته وعلى مشاركته الجزئية فى أوليات التجديد . ولعل النموذج التالى من قصيدة أنشدها حافظ فى حفل أقيم ببورسعيد (فى ٢٩ مايو ١٩١٠) لإعانة مدرسة البنات فى تلك المدينة ، لعله أقرب النماذج إلى تمثل روح النزعة التجديدية فى شعره . وهو يجمع بين النظرة الاجتماعية والسياسية :

كم ذا يكابد عاشق ويلاق
فى حب مصر كثيرة العشاق
إنى لأحمل فى هواك صبابة
يامصر قد خرجت عن الأطواق
لهفى عليك متى أراك طليقة
يحمى كريم حماك شعب راق

***

من لى بتربية النساء فإنها
فى الشرق علة ذلك الإخفاق
الأم مدرسة إذا أعددتها
أعددت شعبا طيب الأعراق
الأم رَوْضٌ إن تعهده الحيا
بالرى أورَقَ أيما إيراق
الأم أستاذ الأساتذة الألى
شغلت مآثرهم مدى الآفاق
أنا لا أقول دعوا النساء سوافرا
بين الرجال يجلن فى الأسواق
يدرجن حيث أردن لا من وازع
يحذرن رقبته ولا من واق
يفعلن أفعال الرجال لواهيا
عن واجبات نواعس الأحداق
كلا ولا أدعوكم أن تسرفوا
فى الحجب والتضييق والإرهاق
ليست نساؤكم حلى وجواهرا
خوف الضياع تصان فى الأحقاق
ليست نساؤكم أثاثا يقتنى
فى الدور بين مخادع وطباق
تتشكل الأزمان فى أدوارها
دولا وهن على الجمود بواق [١٢]

إن تناول قضية المرأة ومحاولة الربط بين هذه القضية وموضوع الحرية يمثل هذا القدر من التجديد والمعاصرة هو الدليل الموضوعى على محاولة حافظ الإفلات من أسر التقليد والتكرار واجترار الموضوعات القديمة . وفى الشطر الأول من البيت الأخير من هذا المقطع تعبر

صادق وعميق عن قوة التقاليد ومحاولتها قهر التشكلات الزمنية المتغيرة ، والوقوف فى وجوه الناس سدا منيعا يحجب عنهم الرؤية الواضحة لقضية التطور الكامل .

أما عن التجديد فى الموضوعات عند شوقى فأبعد مدى وأوسع مجالا ، بحيث يتعذر على الدارس تحديد معالم هذا التجديد فى قصائده الغنائية ، فضلا عن النجاح غير المسبوق فى تجديد مجال الموضوعات فى مسرحه الشعرى . وقد تعرضت مراثيه الكثيرة للنقد العنيف من عدد من النقاد ، ونسب إليها هؤلاء النقاد من أسباب الضعف الفنى والمعنوى مايلحقها بمنظومات عصر الانحطاط ، فالشاعر لم يرث سوى البشوات والبكوات وذوى الرتب العالية . وهى تخلو من المعاناة ومن الصدق الشعورى والفنى ، وهم - أى النقاد - بهذا التعميم قد أغفلوا عدداً من المراثى النادرة فى تعدد موضوعاتها وفى تألق تعابيرها الفنية ، كالمرثاة التى كتبها شوقى بعد مصرع الزعيم العربى الشهيد عمر المختار ، والمرثاة تجمع بين الرؤية الموضوعية العميقة والتناول الفنى المتطور وتجمع بين الرثاء الحزين والإشادة العالية بقضية التحرير واعتناق الأوطان من أغلال الاحتلال ، وهذه بعض أبيات من المرثاة المذكورة :

ركزوا رفاتك فى الرمال لواء
يستنهض الوادى صباح مساء
ياويحهم نصبوا مناراً من دم
توحى إلى جيل الغد البغضاء
ما ضرّ لو جعلوا العلاقة فى غد
بين الشعوب مودة وإخاء؟
جرح يصيح على المدى ، وضحية
تتلمس الحرية الحمراء
ياأيها السيف المجرد بالفلا
يكسو السيوف على الزمان مضاء
تلك الصحارى غمد كل مهند
أبلى فأحسن فى العدو بلاء
فى ذمة الله الكريم وحفظه
جسد (ببرقة) وُسِّد الصحراء
لم تبق منه رحى الوقائع أعظما
تبلى ، ولم تبق الرماح دماء
كرفات نسر أو بقية ضيغم
باتا وراء السافيات هباء
بطل البداوة لم يكن يغزو على
(تنك) ، ولم يك يركب الأجواء
لكن أخو خيل حمى صهواتها
وأدار من أعرافها الهيجاء

ياأيها الشعب القريب ، اسامع
فأصوغ فى عمر الشهيد رثاء؟
أم ألجمت فاك الخطوب وحرمت
أذنيك حين تخاطب الإصغاء؟
ذهب الزعيم وأنت باق خالد
فانقد رجالك ، واختر الزعماء
وأرح شيوخك من تكاليف الوغى
واحمل على فتيانك الأعباء[١٣]

أولية التجديد فى اللغة :

لعل أخطر ماكان يواجهه الشاعر العربى فى بداية حركة التجديد ، من آثار مخلفات عصور الانحطاط أو عصور العقم الفنى ، مشكلة الازدواج اللغوى الذى مايزال قدر منه قائما حتى الآن . فقد اتسعت مساحة الهوة بين لغة الحديث ولغة الكتابة ، والكتابة الشعرية بخاصة ، وأوشكت لغة الشعر الجيد فى بعض الفترات والحقب أن تصبح لغة أجنبية ، مما حدا بشعراء عصور الانحطاط إلى الهبوط باللغة إلى أدنى مستوى ، فى محاولة من الشاعر للاقتراب من أبناء المجتمع الذى يعيش فيه . ولهذا السبب وحده فقد كانت حركة الإحياء بالأساس حركة إحياء لغوى بالمعنى الخاص الضيق ، وعاد الشاعر الإحيائى إلى البحث عن اللغة الفخمة الجزلة التى كانت سائدة فى عصور الازدهار اللغوى والأدبى .

ولم تكن جناية عصور الانحطاط - والعصر العثمانى على وجه الخصوص - قاصرة على لغة الشعر وجعلها لغة ركيكة أو لغة وسطا بين العامية والفصحى ، وإنما تعدت اللغة إلى المعنى وإلى الخيال الشعرى وساعدت على إبعاد العربى عن الشعر وعن لغته وتفكيره وأسلوبه . ومكّن لتلك الجناية أن اللغة العربية الفصحى لايرضعها الطفل العربى صغيرا ولايتدرب على أساليبها طفلا وصبيا . ونتيجة لذلك كان لابد أن تسوء حالة اللغة ، ومن ثم تسوء حالة الأدب . ولاعجب بعد ذلك أن تسوء وتتشوه أساليب التفكير العقلى . وعلى ضوء هذه الحقائق تبدو أهمية الشاعر الحقيقى . ذلك لأن الشاعر الأصيل هو الذى يمتلك - فى كل عصر - ناصية لغته فى أحدث ماوصلت إليه من دلالات ، ليس ذلك وحسب وإنما هو الشاعر الذى يمتلك طاقة إبداعية ووعياً لغويا ، يمكنه من مسح غبار الزمن عن وجه اللغة ، وتنقيتها دلاليا من صدأ الاستعمال المتكرر .

وتجديد اللغة لايعنى الخروج على قواعدها وأصولها . ولايعنى تحطيم التركيب المنطقى أو الدلالى ، وإنما يعنى أن لاتنفصل اللغة عن حياة صاحبها ، عن عصره وعن تجاربه ، بل لابد للغة الشاعر أن تحمل صورة عصره وظلال عصره لاظلال أى عصر من العصور ، كما سنحاول تبيين ذلك فيما بعد . وترتيباً على ذلك فإن كل لفظة ينبغى أن ترتبط بعصر الشاعر ، وأن تأخذ لون هذا العصر وصورته ومعناه ، وليس هناك مواصفات سحرية ، أو قواعد جاهزة لأساليب هذا الاستخدام ، وليس هناك أيضا مايسمى لغة شعرية ولغة غير

شعرية . وإنما لغة كل شاعر حقيق صيغة حميمة بينه وبين الواقع الذى يتعايش معه ويلتحم به ، وبعبارة أخرى هى صيغة بين لحظة الإبداع ولحظة الوعى بالعالم الخارجى .

ومن خلال التتبع العابر لتجربة اللغة عند الشاعرين ـ شوق وحافظ ـ نجد أنهما على مدى ما بينهما من تفاوت فى الثقافة والموهبة يستخدمان لغة قاموسية مشتركة ، هى لغة الشعر العربى الموروث ، ومفرداتها لاتنطوى على قدر لافت من التجديد ، وإن كانت عملية الإحياء ووصل الماضى بالحاضر لاتخلو من محاولة جريئة ومن تمهيد خطير للتجديد . ولانستطيع أن نتبين أهمية دور الشاعرين الكبيرين وغيرهما من شعراء جيل مرحلة الإحياء إلا عندما نراجع أثر الدور اللغوى الإحيائى فى من أتى بعدهم من الشعراء ، سواء شعراء المدرسة الرومانسية أو شعراء الحركة التجديدية .

وهنا يأتى دور توضيح أو تبيين الفارق بين اللغة القاموسية واللغة النابضة بالحياة ، حياتنا نحن لاحياة غيرنا من الناس فى أى عصر من العصور ، وهى ـ كما سنرى ـ لغة العصر ، لغة الرؤيا والتجربة ، وهى تختلف عن اللغة القاموسية الجزلة ، وعن اللغة الرومانسية الهامسة المجنحة المشحونة بالتأنق والألوان الزاهية . المقطع القصير التالى من قصيدة للشاعر سعدى يوسف :

للفتى «بيسان» غنينا
وصلينا ،
وقدمنا نذور الفقر والتنظيم
قدمنا الجذور المرة الأولى ،
وقدمنا الثمر .

كل الكلمات فى هذا المقطع عربية قديمة لكن الاستخدام جديد ومعاصر ، أو بتعبير آخر ظلال الكلمات فى هذا المقطع هى ظلال عصرنا نحن ، و«بيسان» التى يتحدث عنها بالكلمات بظلالها المعاصرة هى قرية فلسطينية اغتصبها العدو الصهيونى ، فصارت فتى فلسطينيا مقاتلا ، أو أنها صارت رمزا للفتى الفلسطينى . والغناء والصلاة والنذور رمز للتضحيات ، أما الجذور المرة فهى المحاولات الفاشلة التى تسبق المحاولات الناجحة وتسبق الثمر الناضج . هذا ماتقصده تماما باللغة الجديدة ، وهى ـ كما لاحظنا ـ لغة متوترة متوقدة يتناولها الشاعر ـ إذا جاز التعبير ـ وهى فى حالة توقد ، ويظل يشكل منها تجربته إبتداء وعلى غير مثال مسبوق ، واللغة فى مثل هذا الشعر كالمرأة فى حياة الشعراء ليست واحدة ولايمكن أن تكون كذلك ، وفى نفس الوقت هى امرأة واحدة من حيث المفهوم والتفاصيل .

ولكى نتبين الفارق ـ كما أسلفنا القول ـ بين لغة القصيدة الجديدة ولغة القصيدة الإحيائية فلا مفر من إيراد نص شعرى لأحد الشاعرين ، وليكن للشاعر حافظ إبراهيم حيث تقترب لغته أكثر من لغة زميله من لغة الشعراء القدماء وتكاد تجعل منه نسخة منهم ، بالرغم من فارق الزمن الذى يكاد يزيد على الألف عام . ولكن يبدو أنه من الضرورى ـ قبل إيراد النص ـ أن نشير إلى أن قدرا غير قليل من الغلو والمكابرة سوف يدفع هذه الملاحظات إن لم تؤكد معها حقيقة موضوعية لاينبغى أن تكون خافية عن وعى الدارس على الأقل ، وهى أن الشاعرين شوق وحافظ ، وشعراء آخرين من الجيل الذى ظهر بعدهما ، قد كانوا يمتلكون طاقة خارقة على تجاوز سبعة قرون أو أكثر من قرون الانحطاط الأدبى واللغوى ، وصلت خلالها اللغة العربية إلى درجة من الانطفاء ، ولم تعد قادرة على الحياة والإبداع ، وغير قادرة على التعبير عن أشواق الإنسان وحنينه إلى آفاق جديدة متقدمة .

والآن إلى النص الموعود به من شعر حافظ بلغته القاموسية التراثية ، وهو نص تم اختياره بطريقة عشوائية ، وهو جزء من قصيدة يرثى فيها الشاعر صديقه المرحوم قاسم أمين :

لله دَرُّكَ كُنتَ من رجل
لو أمهلتك غوائل الأجَل
خُلُقٌ كأنفاس الرِّياض إذا
أسحرن غِبَّ العارض الهطل
وشمائل لو أنها مُزجت
بطبائع الأيام لم تَحُل
جَمُّ المحامد غيرُ متهم
جمُّ التواضع غير مبتذل
يادولة الأخلاق رافلة
من قاسم فى أبهج الحلل
كيف انطويت به على عجل
أكذا تكون مصارع الدول
ياطالعا لشرق لَجَّ به
نحس النحوس فقَرَّ فى (زُحَل)
هلا وصلت سُراك منتقلا
علَّ السعود تكون فى النُّقل
مالى أرى الأحداث حالية
وأرى رُبوع النيل فى عطل
فإذا الكنانة أطلعت رجلا
طاح القضاء بذلك الرجل
أو كلما أرسلت مرثية
من أدمعى فى إثر مرتحل
هاجت بى الأخرى دفين أسى
فوصلت بين مدامع المقل
إن خاننى فيما فجعت به
شعرى فهذا الدمع يشفع لى
ولقد أقول وما يطالبنى
عند البديهة قول مرتجل :
يامرسل الأمثال يضربها
قد عزَّ بعدك مرسل المثل
يارائش الآراء صائبةً
يرمى بهن مقاتلَ الخَطَل

لـــلـــه آراء شَـــأَوْت بها
فى الخالـــدين نوابـــغ الأُول[١٤]

ما الذى يمكن للباحث أن يجده فى معجم هذا الجزء من القصيدة من مفردات غير تاريخية وغير قاموسية ، هل يستطيع أن يعثر على مفردة واحدة تنبض بدلالة معاصرة أو تركيبا لغويا يعطى للغة إيحاء مغايرا لما أعطته لغة البحترى والشريف الرضى . وربما كانت لغة هذين الشاعرين أكثر اختلاجا بالإيحاءات المدهشة من هذه اللغة القاموسية الباردة الجامدة المنقولة من الكتب كما تنقل الأحجار القديمة من المبانى المتهدمة لتستخدم فى إقامة مبان أخرى . حقا إن الاستخدام الشعرى للقاموس اللغوى هو مايفرق بين الشاعر الكبير والشاعر الصغير ، ومايفرق بين الشاعر وغير الشاعر ، فالاستخدام الشعرى يخلع على اللغة إحساسا نابضا بالحيوية ويعطيها ظلالا لم تكن لها من قبل .

أولية التجديد فى الصورة الشعرية :

الفن فى مفهومه العام ـ قديماً كان أو حديثا ـ هو تصوير الحياة المادية والشعورية . فالرسام يصور بالألوان ، والمثال بالحجر ، والشاعر يصور بالكلمات . والشعر فى أحد تعاريفه المعاصرة هو التفكير بالصورة ، والصور الشعرية هى جوهر التعبير الفنى فى القصيدة العربية . ولم يبتعد التعريف الحديث للصورة الشعرية كثيرا عن تعريف القدماء . وبالرغم من أن مصطلح الصورة الشعرية أو «الصورة الفنية» مصطلح حديث ، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربى والاجتهاد فى ترجمتها ، فإن الاهتمام بالمشكلات التى يشير إليها المصطلح قديم ، يرجع إلى بدايات الوعى بالخصائص النوعية للفن الأدبى . «قد لانجد المصطلح ـ بهذه الصياغة الحديثة ـ فى التراث البلاغى والنقدى عند العرب ، ولكن المشاكل والقضايا التى يثيرها المصطلح الحديث موجودة فى التراث ، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول ، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام . إن الصورة الفنية هى الجوهر الثابت والدائم فى الشعر . قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته ، فتتغير ـ بالتالى ـ مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها ، ولكن الاهتمام بها يظل قائما مادام هناك شعراء يبدعون ، ونقاد يحاولون تحليل ماأبدعوه ، وإدراكه والحكم عليه» .[١٥]

ومثل هذه الشهادة دلالة على التواصل والتأثير المتبادل بين الماضى والحاضر ، وفقا لشروط المعادلة الوجودية القائمة على التعديل المستمر فى الوجود المستمر . ولأن عصور الانحطاط تعطل طاقة التعبير والتعديل فقد ظلت بعض نظريات القدماء عن الشعر أكثر تطورا وقبولا للتعديل المستمر من نظريات بعض المعاصرين ، يكفى أن نعرف أن عددا من أولئك القدماء قد كانوا يرون الشعر أهم وأعمق من مجرد الوزن والقافية ، وأن الصورة الشعرية ، أو مانطلق عليها نحن هذه التسمية أو المصطلح ، قد كانت أهم العناصر التى تجعل الشعر شعراً . ولأن شعراء الإحياء لم ينسجموا مع مثل هذه النظرية فقد ظلت عنايتهم بالصورة الشعرية محدودة ، أو مفقودة تماما ، كما هو الأمر عند حافظ إبراهيم الذى لم يبرح مناخ الشعر العربى القائم على الفكرة لا على الصورة ، وعبثاً يحاول الدارس البحث فى شعر حافظ عن صورة تختلف فى تركيبها عن تركيب الصورة كما هى عند شعراء العصر العباسى على أحسن الأحوال ، بعكس شوقى الذى يشاطره الاهتمام بالصورة والفكرة وبالمعانى المنظومة والتراكيب التقليدية إلا أنه حاول التمرد فى بعض الأبيات وفى بعض المقاطع ، سيما حين كان يسترجع فى ذاكرته كثيراً من الصور الشعرية الموروثة لأبى تمام ، أو المتنبى وابن زيدون وأضرابهم . وحين كان يتأمل الصورة الشعرية فى الأدب الفرنسى الذى عاشره حقبة من الزمن ، ومن هذا التأثر المزدوج خرج جديد شوقى واستطاع أن يأتى ببعض الصور غير المألوفة ، وأن يقترب ـ فى بعض التجارب الرومانسية القليلة ـ من المناخ الجديد كما فى قصيدة أنس الوجود :

أيها المنـــتـــحى بـــأسوان دارا
كـــالثريـــا تـــريـــد أن تـــنـــقضا
اخلع النعل ، واخفض الطرف واخشع
لاتحاول من آيـــة الـــدهـــر غضـــا
قف بـــتلك القصـــور فى اليم غرقى
ممسكا بـــبعضها من الذعر بعضا
كـــعذارى أخـــفين فى الماء بضا
ســـابحات بـــه وأبـــدين بضّـــا
مشرفـــات على الـــزوال وكـــانت
مشرفـــات على الـــكواكب نهضـــا
شاب من حـــولها الزمان وشابت
وشـــبـــاب الـــفـــنون مازال غضـــا
رب نـــقش كـــأنما نـــفض الصا
نـــع منـــه اليـــدين بالأمس نفضا
ودهـــان كلامـــع الـــزيت مـــرت
أعصر بـــالسراج والـــزيت وضـــا
وخـــطوط كـــأنها هـــدب ريم
حـــسنت صـــنعـــة وطولا وعرضا
وضـــحـــايا تـــكاد تمشى وترعى
لو أصابت من قدرة الله نبضا[١٦]

إن هذا المقطع من قصيدة «أنس الوجود» يؤكد قدرة شوقى على ابتداع الصورة الجزئية التى تتلاحق وتتنامى لكى تشكل الصورة الكلية ، لكن هذا المقطع يكاد يبدو يتيما فى سياق القصائد التى يتكون منها ديوان شوقى ، وباستثناء بعض أبيات متفرقة هنا وهناك فإن شوقى لم يحاول استغلال هذه القدرة ، ربما لميله نحو التقليد والمحاكاة ، وربما لخوفه من الاقتراب من العوالم الشعرية غير المألوفة . ولهذا فقد كان شوقى الشاعر العربى الوحيد بين شعراء عصره الذى حاول إخفاء قدرته على التحديث ، وحاول عامدا الهروب إلى البداوة لغة وصورا وأحيانا فى الموضوعات ، وكان الشاعر العربى الوحيد أيضا الذى وجد صعوبة فى لجم تمرده على القديم . ومنذ كان

طالبا فى فرنسا وهو يكبح جماح عواطفه المنطلقة نحو التجديد ليظل قديما يسترجع رواسم الأقدمين ، ويستخدم معاييرهم اللفظية والبلاغية ويقلدهم فى بناء الصورة الشعرية . ولو قد ترك موهبته العظيمة على سجيتها لكان أول المجددين الحقيقيين فى الشعر شكلا ومضمونا ولما أفرغ طاقته العظيمة فى تقليد القدماء ومحاكاتهم والنسج على منوالهم ، لكى يثبت لمعاصريه أنه شاعر محافظ يخرج من بين كتب التراث ، ولايجئ من باريس ، أو من صفحات فيكتور هيجو ولامرتين ولافونتين . وقد حاول شوقى ضيف أن يجد مبررا فى اتجاه شوقى نحو هذا المنحى عندما دافع عن المعارضات فى شعره ، وقد اعتبرها مجرد «نقط ارتكاز تدلنا على أن الشاعر عنى عناية شديدة بدرس الشعر العربى وعيونه التى سبقته . وهو درس أنتهى به إلى فهم أسرار الصنعة ومعرفة أصولها معرفة جعلت النصر حليفه فى أكثر مبارياته ، إن لم يكن فيها جميعا ، فقد تلق أصول الصياغة العربية فى الشعر ، ولم يبق هناك كلمة شاعرية أو لفظة موسيقية لم يعرفها شوقى . فقد أحاط علما بكل القوالب الصوتية» .(١٧)

إن هذا التبرير يصح لو أن شوقى قد قصر اهتمامه على المعارضات فى فترة الدرس والإعداد وفى بداية حياته حين كان بحاجة إلى أن يحذق أصول الشعر العربى القديم ، ولكى يتجاوز أساليب الماضى إلى الحاضر ومن ثمة إلى المستقبل ، لكنه ظل مرتبطا بالنموذج القديم أو المثال السابق ، يحاكيه معارضا أو مقلدا ، حتى أفسد عليه هذا النهج قدرته الفائقة على التجديد ، فى مجالات كثيرة ، ومنها مجال الصورة الشعرية ، حيث اقترب معها الشاعر من مناخ قصيدة العصر كما فى المقطع السابق ، وكما فى أبيات تتناثر فى بعض القصائد ، ومنها هذان البيتان من قصيدة رثاء لسعد زغلول :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها
فانحنى الشرق عليها فبكاها
ليتنى فى الركب لما أفلت
«يوشع» همت فنادى فثناها

إن الصورة هنا ، فى هذين البيتين تقترب من مجال القدرة على خلق الإحساس المعادل ، والإيحاء الذى يخلقه اسم «يوشع» ، ذلك النبى المحارب الذى أوقف الشمس عن المغيب حتى يتمكن جيشه نهائيا من سحق الأعداء وتدميرهم ، وهو نفس المعادل الرمزى تقريبا الذى حاول الشاعر أن يتمثله فى صورته الشعرية حين تمنى أن يصبح «يوشعا» وأن يوقف الشمس أو سعد زغلول عن المغيب ، حتى تستكمل تلك الشمس مهمتها فى تحرير الأرض ودحر الأعداء الغزاة . ومثل هذه الصورة المتجددة والمتناثرة فى قصائد شوقى كثيرة ، لكن القليل منها فقط هو الذى ينبض بالحد الأدنى من الإبداع والتجديد.

أولية التجديد فى الشكل :

لم يعرف العرب ـ إلى عصر شوقى ـ مايعرف الآن بقضية المحتوى والشكل بمفهومها الحديث ، وإن كانوا قد عرفوا مايقرب منها ، ابتداء من مصطلح «اللفظ والمعنى» عند الجاحظ إلى مصطلح «النظم» عند الجرجانى ، وهى قضايا تحاول الإشارة من قريب أو بعيد إلى قضية القالب والفكرة ، أو أسلوب التعبير ووجهة النظر التى يعبر عنها هذا الأسلوب .

ولاأظن أن أحدا بعد كل الجدل الذى دار ويدور حول خطأ فكرة الفصل بين الشكل والمحتوى يستطيع أن يشير إلى موضوع الفصل إلا فى مثل هذا المجال النقدى الذى يحاول توضيح معنى جديد أو قديم فى إنتاج شاعر ما أو روائى ما ؛ فالعمل الأدبى ـ شعرا كان أو قصة أو مسرحية ـ يتألف من عناصر فنية ومعنوية مترابطة لايمكن تمزيقها أو النظر إليها مفتتة متباعدة ، وكل عنصر منها يندمج فى الآخر ويتحلل فيه ، ويخلق معه كيانا جديدا موحدا له خصائصه وملامحه وأبعاده .

والشكل الذى يتجدد مع محتواه ويتغير بتغيره مع كل تجدد يصيب الحياة هو دون شك أوضح ألوان التجديد فى الأدب ، لأن التجديد فى الموضوعات يختفى فى قوالبه القديمة ، ولاتظهر أهمية الموضوع الجديد إلا عندما يتلاحم مع شكله الجديد . وقد أدرك كل من شوقى وحافظ ـ على اختلاف فى درجات هذا الإدراك ـ أهمية التجديد بل ضرورة هذا التجديد ، وحاول كل منهما ـ كما رأينا ـ التجديد فى موضوعات الشعر ، لكن هذه المحاولات ظلت قاصرة وغير منظورة . وكان شوقى قد حاول الخروج على القصيدة الغنائية ، وبدأ فى وضع الخطوات الأولى فى بنية المسرح العربى الشعرى .

وقد حاول حافظ أن ينافس نظيره فى ماذهب إليه من أساليب التجديد فى الشكل الشعرى ، فكتب أو نظم مادعاه بـ «منظومة» تمثيلية ، استوحاها من ضرب الأسطول الإيطالى لمدينة بيروت انتقاما من الأتراك ، وكان ذلك عام ١٩١٢ . ويشير حافظ فى تقديم المنظومة إلى أنه «قد فرض هذه الرواية بين جريح من أهل بيروت ، وزوج له اسمها «ليلى» ورجل عربى . وبين هؤلاء الثلاثة تجرى حوادث المنظومة . وإذا كان مسرح شوقى الشعرى يبعد كثيرا عن مفهوم المسرح الشعرى الحديث والقديم فإن المنظومة التمثيلية التى كتبها حافظ تبتعد عن مسرح شوقى بنفس المسافة التى يبتعد بها مسرح الأخير عن أسلوب المسرح . وهذا نموذج صغير من تمثيلية حافظ :

ليلى :

إنى أرى من بعيد ... جماعة مقبلينا
لعل فيهم نصيرا ... لعل فيهم معينا

العربى :

هون عليك تماسك ... إنى سمعت أنينا
أظن هذا جريحا ... يشكو الأسى أو طعينا
بالله ماذا دهاه ... ياهذه خبرينا

ليلى :

لقد دهته المنايا … من غارة الخائنينا
صبوا علينا الرزايا … لم يتقوا الله فينا
فخففوا من أذاه … إن كنتم فاعلينا

العربى :

لاتيأسى ، وتجلّد … أراكَ شهما ركينا
أبشر فإنك ناج … واصبر مع الصابرينا

الطبيب :

أوّاه ! إنى أراه … بالموت أمسى رهينا
جراحه بالغات … تعيى الطبيب الفطينا
وعن قريب سيقضى … غضّ الشباب حزينا(١٨)

وقد انتهت التمثيلية المنظومة بوفاة الجريح ، وكانت ـ كما يبدو ـ المحاولة الأولى والأخيرة لحافظ إبراهيم فى مجال المسرح وفى مجال التجديد فى شكل القصيدة العربية . أما شوقى فقد كانت تجربته أوسع فى مجال الشعر المسرحى ، وكان أول رائد يقود حركة تجديدية فى الشعر العربى جعلته قادرا على استيعاب الأسلوب الشعرى المعاصر الخارج على القصيدة الغنائية المفردة الصوت ، ولم يكتف بشعر الحكاية أو الأقصوصة القائم على السرد ، لكنه مضى إلى أبعد من ذلك،إلى إدخال لغة الحوار وإلى استخدام المونولوج . وإذا كان شوقى قد فشل فى امتلاك وعى تام بالمسرح ، وعجز عن فهم جوهر الدراما فإنه بمسرحياته السبع قد أثبت صدقه فى النزوع إلى التجديد ، وكان رائد هذا النوع من التجديد فى الشعر العربى .

ولم يقتصر جهد شوقى التجديدى ـ فى مجال الشكل ـ على الخروج بالقصيدة العربية من مجال الغنائية والصوت المفرد ، وإنما حاول فى مسرحه الشعرى بخاصة أن يزاوج بين البحور ، وأن يفيد من مجزوءاتها فائدة حققت بعض التغييرات الشكلية ، مما دفع ببعض النقاد إلى القول بأنه قد «جاء بأوزان جديدة لاعهد للعروضيين بها» (١٩) .

ومن ذلك قوله فى مسرحية مجنون ليلى :

زياد ماذاق … قيس ولا هما
إلام ياقيس … لاتطبخ السما

ومن المسرحية ذاتها :

هلا هلا هيا … اطوى الفلا طيا
وقربى الحيا … لبلنازج الصب

وفى مسرحية مصرع كليوباترا :

ملكتى دعى … هذه الفكر
جند رومة … يعبد البدر
فى سبيلها … يركب الغرر

وسواء كان هذا الاتجاه تجديدا فى الأوزان وخروجا على بحور الخليل ومجزوءاتها ، كما ذهب إلى ذلك الدكتور طبانة ، أو أنه لايعدو مجرد تصرف ماهر فى حدود البحور الموروثة واستغلال جيد يعتمد على التفاعيل الأساسية لكل من بحرى البسيط والمتدارك ، فإن الشاعر الكبير قد استطاع أن يحمل القصيدة العربية تستجيب لقدر غير قليل من التجديد فى الشكل ، وأن يطوعها لتكون قادرة على تمثل روح المسرح ، بما تقدمه من مادة درامية أولية لاتخلو من الجهد والمعاناة ولاتخلو من قدرمن الجودة .

هوامش

(١) رفاعة الطهطاوى : تخليص الإبريز ، ص ٧
(٢) عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر دار الكاتب العربى ، ص : ٢٢
(٣) طه حسين : حافظ وشوقى ،المؤلفات الكاملة القسم الأدبى ـ دار الكتاب اللبنانى ص ٤٩٣
(٤) نفسه : ٤٩٥ .
(٤) أحمد الحوفى فى كتاب عنوانه (وطنية شوقى) ولسامى الكيالى كتاب (صدر عن سلسلة اقرأ) عنوانه (شاعر الشعب) وهما مليتان بالإسراف فى الثناء .
(٥) طه حسين ص ٥٠١.
(٦) نفسه : ص ٥٠٤.
(٧) نفسه : ص ٥٠٩.
(٨) عباس محمود العقاد : الديوان ، ص ٩٠ مطابع دار الشعب القاهرة.
(٩) ديوان حافظ ابراهيم ص ١١٩ ، دار العودة بيروت.
(١٠) نفسه : ص ١٠١.
(١١) شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ، ص : ٨٧ ، دار المعارف بمصرط ٢ .
(١٢) ديوان حافظ إبراهيم : ص ٢٧٩.
(١٣) ديوان شوقى : ص ١٧ دار الكاتب العربى بيروت.
(١٤) ديوان حافظ : ص ١٥٦ الجزء الثانى .
(١٥) جابر عصفور : الصورة الفنية ص ٥ المقدمة ، دار المعارف بمصر .
(١٦) ديوان شوقى : ص ٥٧ .
(١٧) شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ، ص ٨٠ .
(١٨) ديوان حافظ إبراهيم : الجزء الثانى ص ٧٣ .
(١٩) بدوى طبانة : التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى ص٢٨١ .

شعبية شوقي وحافظ

نبيلة إبراهيم

سيظل السؤال عن معيار موضوعي يقاس وفقا له النتاج الأدبي ، ويفسر سمو بعضه على البعض الآخر من ناحية القيمة الفنية ، وقدرة بعضه على الانتشار زمانيا ومكانيا أكثر من البعض الآخر - سيظل هذا السؤال الشاغل الأول للنقاد مها اختلفت مناهجهم وتباينت طرقهم في التحليل .

ألم يفكر ابن سلام الجمحى ، أول ناقد منهجى فى تاريخ النقد العربى ، فى أن يضع معياراً موضوعيا يقيس به قيمة الشعراء بحيث يتمكن من وضعهم فى طبقات ؟ وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن النقد منذ أقدم العصور يسعى إلى الكشف عن سر العلاقة بين المبدع والمتلقى ، بقدر ما يحاول أن يعلل تفاوت هذه العلاقة فى الدرجة .

وقديما أدرك نقاد العرب كذلك أنه قد تكون لشاعر ما شعبية تفوق شعبية غيره من شعراء عصره . فقالوا عن المتنبى العبارة المشهورة : « ثم جاء المتنبى فملأ الدنيا وشغل الناس » . وهى عبارة - فضلا عن أنها لم تطلق على غير المتنبى من المبرزين من شعراء عصره - تشير إلى معيار نقدى جديد يمكن أن نسميه شعبية الشاعر .

وقد لا نكون مبالغين إذا نحن استخدمنا هذه العبارة نفسها فى الحديث عن الشاعر شوقى بصفة خاصة فنقول : « ثم جاء شوقى فملأ الدنيا وشغل الناس » .

والسؤال عن الشعبية يتجاوز السؤال عن موطن الإبداع ، ذلك لأنه إذا كان لكل شاعر مجال خاص لإبداعه ، فإن الشعبية تعنى تجاوز البحث فى الفن ذاته ، إلى ما وراء هذا الفن ؛ أى إلى الامتداد الإبداعى الذى يربط ، لا بين الفن ومتلقيه الفرد ، سواء كان هذا المتلقى متذوقا عاديا أو متذوقا عالماً ، بل بين الفن وجمهور عريض من الناس الذين يمثلون فى هذه الحالة وحدة قوية متماسكة ، تثبت للشاعر قدرته الإبداعية مها تفاوتت فى الحكم عليها آراء الأفراد . ومعنى هذا أن الشعبية هى تحقيق للعملية الفنية فى أعلى مظاهرها ، ذلك أن الإبداع فى هذه الحالة يكون قد أدى وظيفته الاجتماعية أداء كاملاً عندما ينفصل النتاج الفنى عن مبدعه ،

ويصبح ملكا لجمهور عريض يستقبله ويردده بطرق مختلفة . أى يصبح جزءاً من عالمه . وقد لا يكون الأمر مثيرا للدهشة إذا سيطر نتاج أدبى على جماعة من الناس تعيش فى زمان محدد ومكان محدد . ولكن الأمر يكون حقا مثيرا للدهشة إذا ظل هذا النتاج يأسر الناس خارج حدود زمانه ومكانه . وبخاصة عندما تتغير المعايير الفنية فى كثير أو قليل .

٢

وهنا نجد أنفسنا أمام اصطلاحين هما «العالمية» و«الشعبية» . وعلى الرغم من تقارب الاصطلاحين شكلا . فإن الاختلاف بينهما كبير . ويكفى أن نقف عند حدود الاشتقاق اللغوى لكلا الاصطلاحين لندرك الفرق بينهما لأول وهلة ؛ فالعالمية نسبة إلى العالم ، والشعبية نسبة إلى الشعب . وإذا كان العالم هو مجموعة شعوب الأرض فى أى زمان ، فإن الشعب مجموعة من الناس يجمعها مكان واحد محدد تعاقبت عليه أعصر طويلة . ويترتب على هذا أن العالمية قيمة تتعلق بها الشعوب ، بصرف النظر عن أطرها الحضارية التى تعيش فيها . أما الشعبية فهى قيمة ترتبط كل الارتباط بالإطار الحضارى الذى تعيش فيه جماعة من الناس . وعلى الرغم من أن العالمية تبدو ، فى هذه الحالة ، أوسع نطاقا من الشعبية ، فإن الأسباب التى تؤدى إلى شعبية نتاج أدبى ما أكثر تعقيداً من تلك التى تؤدى إلى العالمية . على أننا نود ، قبل أن نخوض فى تفصيل هذا الموضوع ، أن نتفق بادىء الأمر حول مفهوم الشعبية .

وقد يُغضب بعض الناس – ونحن نبحث فى شعبية شوقى – أن نأخذ فى شرح مفهوم الشعبية من خلال فهمنا لذلك النوع الأدبى الذى تلتصق به صفة الشعبية منذ الأزل ، وهو الأدب الشعبى . على أننا نود أن نطمئن هؤلاء ، فنقرر أنه لا يعنينا فى هذا المجال الجماعة صاحبة هذا الأدب ، ولا يعنينا لغة هذا الأدب ، وإن كنا نعتز بهما كل الاعتزاز . بل يعنينا أن نشرح مفهوم الشــعبية فى إطار الأسباب الخفية التى تجعل التعبير ملكاً لجماعة كبيرة من الناس ، حتى إن كل فرد يرى من حقه أن يستخدم هذا التعبير فى الوقت المناسب وكأنه من إبداعه الشخصى ، وإن أدرك كل الإدراك أنه ليس سوى فرد فى جماعة ورثت هذا التعبير . وقد يظهر هذا التعبير فى شكل حكايات أو قصص بطولى أو رمزى ، وقد يتشكل فى أغان تمس كل جوانب الحياة ، أو فى أقوال مأثورة ، وقد يتشكل فى شكل حركى أو إيقاعى ، أو فى أنماط من السلوك . وكل هذه الأشكال ليست سوى تنويعات لنظام متكامل هو ما نطلق عليه النظام الحضارى لشعب من الشعوب . وإذا كانت الحضارة نظاماً متكاملاً موصولا من الماضى إلى الحاضر ثم إلى المستقبل . وإذا كان هذا النظام لا بد أن يصاغ فى لغة أو فى مجموعة من النصوص التى تحدد معالم هذا النظام ، فإنه يتفرع عن هذا نقطتان رئيسيتان نتخذهما منطلقا لشرح مفهوم الشعبية على مستوى التعبير الشعبى أو على مستوى التعبير الفردى سواء .

أما النقطة الأولى فهى أن الكلام عندما يتشكل فى إطار من التعبير الأدبى الفنى فإنه يصبح نظاما فوق النظام اللغوى ؛ أى أنه يندرج فى إطار نظام حضارى شامل . وعندئذ تصبح للنص قدسية القسم والقانون ، أى أنه ينتفى عنه الزيف . وتلتصق به الحقيقة . وهذا هو الدافع الخفى الأول وراء تعلق الجماعة بنص من النصوص وحفظه وترديده .

وأما النقطة الثانية فهى أن مثل هذه النصوص . التى تعد تراكيات من الماضى والحاضر . ليس لها طابع العالمية . بل إنها مرتبطة كل الارتباط بالمكان والزمان اللذين تعيش فيهما الجماعة . وبتعبير آخر نقول إن مثل هذه النصوص تنتفى عنها صفة العالمية . وتلتصق بها صفة الشعبية . وهذا هو الفرق الأساسى بين مفهوم العالمية والشعبية . فإذا اكتسب نص صفة العالمية . فإنما يرجع ذلك إلى قدرته على توصيل ما هو إنسانى إلى أكبر عدد من الشعوب . أما عندما يكتسب نص صفة الشعبية فمرد هذا إلى أن هذا النص أصبح جزءاً من الكيان الحضارى الذى يعيشه شعب من الشعوب .

٣

ومن هذه المقولة الأولية نأتى إلى المقولة التالية التى تترتب عليها . وإن لم نبرهن عليها بعد . وهى أن ما خلفه شوقى من نصوص مختلفة ليس مجرد نصوص فنية جمالية . بل إن هذه النصوص تتعدى كفاءتها الجمالية لتصبح لها الكفاءة الحضارية . أى تصبح لها القدرة على أن تكون نظاماً فوق النظام اللغوى .

ونحاول الآن أن نتوسع فى هذا المفهوم . واضعين فى الحسبان على الدوام الربط ، من حيث مفهوم الشعبية ، بين النص الذى يعد إرثا حضاريا فيحفظ ويردد . والنصوص التى خلفها أمير الشعراء .

إذا كانت الشعبية تعنى الاصطلاح والاتفاق حول مجموعة من النظم الرمزية التى تنتظم وتتكامل مكونة شكل الحياة . وإذا كان الاتفاق يتم أولا حول مفاهيم عميقة ضمنية . فإن هذا يعنى أن الجماعة لا تتكون إلا من خلال علاقات متداخلة بين الأفراد . كما أنها لا تتكون إلا إذا صنعت من هذه العلاقات المتداخلة أسلوبا . أو بتعبير آخر إنها لا تتكون إلا بعد أن «تؤسلب» نظام حياتها . وليست العلاقات المتداخلة علاقات مادية فحسب . بل هى علاقات ترتبط بكل جانب من جوانب الحياة . المادى منها وغير المادى . والمرئى منها والغيبى .

وإذا نحن ألقينا نظرة شاملة على نتاج شوقى الشعرى والنثرى والمسرحى . وجدناه فى جملته ينحو إلى أسلبة نظام الحياة ؛ بمعنى أن شوقى لم يكن مهموماً بمشاكله الذاتية الخاصة ؛ فنحن لا نكاد نحس بمشكلة ذاتية واحدة فى كل أعماله الضخمة . وإنما كانت هموم شوقى هموماً جماعية . ولم تكن وسيلة التعبير عن هذه الهموم هى الشكوى منها . بل كان التعبير عنها عن طريق إبطالها من خلال الاصطلاح على نظام . وإذا كنا قد رأينا أن النظام الذى يعيش فى إطاره شعب

من الشعوب هو خلاصة تركيبة حضارية معينة . فإن شوقى الذى يعد بتكوينه النفسى وريث حضارة معينة . ثم بتكوينه الثقافى أكثر أدباء العصر الحديث استيعابا لمكونات نصوص هذه الحضارة . كان يدور فى فلك النظام الذى يعيش فيه الشعب المصرى بخاصة والعربى بعامة .

وإذا كانت الحضارة تعنى التراكمات المعرفية التى تصل إلى حد الامتلاء ، وأن هذا الامتلاء يثرى النظام المتسلط بنصوص مختلفة . فإن العملية الحضارية لا تقف عند التراكمات المعرفية التى تصل من الماضى ، بل إنها تكتمل بإعادة التفريغ والتوزيع ؛ لأن الحضارة لا تعنى الثبات ، بل تعنى إعادة التنظيم على الدوام . ولكن ما يفرغ من هذا الامتلاء إنما يختار من بين مواد التذكر ، وفقا لمعايير إشارية ترتبط بالموقف الحضارى القائم . ولهذا فإن من يستقى من نبع النصوص الحضارية يكون على وعى دائما بأنه يرى فى النص ما يتفق وظروف الحياة ، بصرف النظر عن قيمة النص الذى يتمثل به . إذ إن النص لا يكون سوى مادة لتشكيل الحقيقة . وبهذا يكون هذا الإنسان المردد للنصوص ، الذى يختار منها ما يتفق وموقف الجماعة . عامل استمرار للحضارة ، أى يعد جزءاً من ديناميتها التى تتمثل فى الارتباط بالنظام والعمل على تغييره فى آن واحد .

وإذا نحن قرنّا بين عملية ترديد النصوص فى الحياة الشعبية والدافع وراءها ، والدافع الذى كان يدفع شوقى إلى الاستقاء من منبع التراث ، ابتداء من الشعر بإيقاعه ولغته ، إلى موضوعات مسرحياته وقصصه ، فإننا نجد أن كليهما يعيش العملية الحضارية المستمرة فكلاهما مشغول بعملية التذكر ؛ تذكر تراث الماضى الذى انحدر فى شكل نصوص مروية ومدونة ؛ وكلاهما ينتقى منها ما يعين على الحاضر ؛ أى أن كليهما يتأمل الماضى من خلال عملية التذكر الدائمة ، لصالح الحاضر الذى يثير فى الإنسان الإحساس الدائم بالقلق ؛ وذلك من أجل مستقبل مأمول . وبتعبير آخر نقول إن كليهما يتأمل الماضى من بعد جديد ، وهو لا يتعامل معه فى حد ذاته . بل يتعامل معه من خلال حديثه مع نفسه . وبهذا استطاع شوقى أن يواصل العملية الحضارية من خلال هذا التفاعل العميق معها . كما استطاع فى الوقت نفسه أن يضيف إلى رصيد التراكمات المعرفية رصيداً آخر ، عندما استطاع أن يجعل من نصوص الماضى حركة إنماء لأشكال لغوية ، وصور فنية ، ورموز أسطورية ، بل طقوس دينية .

٤

ولم يكن شوقى ينظر إلى الدور الحضارى للعملية الفنية بوصفه مجرد تذكر يأتى عفو الخاطر لرصيد الماضى . بل إنه كان ينظر إلى إبداعه بوصفه أداء متصلا للعملية الحضارية . وإذا ذكرنا كلمة أداء فإننا نود أن نوضح معناها ووظيفتها بالإحالة إلى ما يعنيه الأداء الفنى فى الحياة الشعبية ، وهو ما يسمى اصطلاحاً performance فالأداء الفنى للتراث الشعبى جزء لا يتجزأ من العملية الحضارية المتصلة ؛ ذلك أن الأداء هو المسئول عن أن يظل النظام حيا نابضا مع الجماعة . وإذا فهمنا الأداء بهذا المعنى . فإننا نستطيع أن نقول إن الأداء هو فن توصيل النظام . ومن الممكن كذلك أن يسمى الفنان المؤدى فنان الحياة ، وأن ينظر إلى فنه وسلوكه بوصفها أداء ؛ لأنهما فى الواقع أداء وتمثيل للعملية الحضارية .

ويتفق شوقى مع المؤدى الشعبى فى إطار هذا المعنى العام لمفهوم الأداء ووظيفته . فهو مثله ، كان فى حالة أداء فنى مستمر لنصوص الماضى ؛ وهو مثله ، يمثل الخلية الحية بالنسبة للجماعة . ثم إن الجماعة تكون فى أشد الحاجة إلى تجاربها مع تراثها ، وإلى أدائها الفنى ، بخاصة عند الإحساس الشديد بدواعى القلق . ولا تكون مهمة الأداء فى هذه الحالة مجرد التوصيل ، بل الإثارة إلى حد المشاركة .

ولا يمكن أن تكون المشاركة فعالة إلا عندما يستند المؤدى فى فنه إلى المعيار الحضارى الذى تأخذ به الجماعة المستقبلة لفنه ؛ أى عندما ينظر وعين منه على الماضى وعين على الحاضر . فإذا نجح المؤدى فى خلق الموضوعات والمواقف والنماذج المستقاة من تراثه ، ووضعها فى قالب جديد يساير تيار النشاط الحضارى الذى تعيشه الجماعة فى عصره ، فإنه ينجح فى تحريك الاستجابة المباشرة للنظام الذى يلح عليه وتحس به الجماعة فى أعمق أعماقها . وهذا يفسر لنا كيف أن الأداء لا يحدث مرة واحدة ، بل هو عملية مستمرة بالنسبة إلى الفنان الشعبى ، وهو خلق مستمر بالنسبة إلى الفرد الذى يبدع ، وبداخله طاقة كبيرة من مكونات الوعى الجماعى .

ولقد كان أداء شوقى لعملية الإبداع بوصفها استمراراً لرصيد التراث وخلق جديد فى الوقت نفسه عملية مستمرة ، فطوراً يكون هذا الأداء من خلال ما امتزج بكيانه من رصيد شعرى هائل ؛ وهو يجهد نفسه فى أن يكون هذا الرصيد ممثلا لتراثه وممثلا لعصره . وقد يتمثل له هذا الرصيد فى شكل قوالب لغوية جاهزة . أو فى إيقاع موسيقى محفوظ يتردد فى نفسه . ولكنه ، فى كل حال ، لم يكن يسلم نفسه للقوة المطلقة لأسر التراث . بل كان يثبت على الدوام قدرته على التحرر من عملية الربط المقيدة إلى عملية الربط الحرة . وتارة يكون الأداء تمثيليا للروايات التى تتزاحم على ذاكرته حول بطولات نموذجية قديمة . وهو يتعمق هذه البطولات النموذجية مرة فى نصوصها الأصلية ، ومرة فى بعدها التاريخى . ثم يتعمقها أخيرا وهى ممتزجة بحسه الحضارى المعاصر . فإذا فرغ من الأداء التمثيلى لنموذج فى شكل مسرحى أو قصصى أو شعرى . تحرك بداخله نموذج آخر قديم . وهكذا ... وبهذا كان شوقى مؤديا فنيا . أو كان فنان الحياة فى كل لحظة من فترة إبداعه الخصبة .

ولقد كان فى أدائه المستمر محققا للعملية الحضارية التى تعد ذكرى لتراكمات وصلت من الماضى إلى الحاضر . وتظل هذه التراكمات تلح على الإنسان الذى يستوعبها حتى يتفتق عنها نتاج جديد . فيه عبير الماضى وقلق الحاضر وأمل المستقبل .

٥

وإذا كنا قد وصلنا إلى تحديد المفهوم الخاص بشعبية المبدع الفرد . أو بالأحرى شعبية شوقى ، فى إطار تحديدنا لمفهوم الشعبية بمعناها الحضارى العام . فإننا يمكننا أن ننتقل بعد ذلك إلى مجال آخر من هذا البحث عندما نتساءل : كيف حقق شوقى بفنه وفى فنه هذا المفهوم ؟ وبتعبير آخر : كيف استطاع شوقى أن يتجاوز بمقومات فنه التأثير فى الجمهور المحدود بزمانه ومكانه إلى جمهور أعرض يعيش فى نفس المكان ولكنه تجاوز زمنه ؟

قلنا إن أسلبة النظام . أى وضعه فى أساليب فنية تحمل معايير هذا النظام . هى الضمان للحفاظ على النظام . أى على شعبية الجماعة فى إطار نظامها الحضارى . حيث أن الأساليب الفنية التى تكون ماثلة فى ضمير الجماعة على الدوام . هى التى تحفظ لها صحوتها إزاء النظام . ومعنى هذا أنه إذا كان للنظام قوة التسلط . فلا بد أن تكون اللغة الفنية التى تحمل هذا النظام لها القوة الآسرة المتسلطة . لأنها لو لم تكن كذلك . لفقدت سر تعلق الناس بها . وبتعبير آخر نقول إنه إذا كان النظام أسلوبا مثاليا فى الحياة يُسْعَى إليه . فإن اللغة التى مهمتها الإثارة إلى حد المشاركة فى هذا النظام ينبغى أن تكون مثالية . ابتداء من اللغة فى حد ذاتها . إلى الرموز والنماذج القديمة . ثم إلى المعيار والقيمة . ومعنى المثالية أن يخضع كل هذا لمعيار التاريخ لا لمعيار الفرد . وبهذا يكتسب التعبير القدرة على الاستمرارية . ويكون الاتفاق عليه عندئذ أكثر من الاختلاف . كما تكون حماسة الكثرة نحوه أكثر من أهواء القلة .

وكان شوقى يعرف رسالته منذ أن بدأ الشعر يتحرك فى نفسه . وظل وعيه برسالته ينمو مع نمو ثقافته . وكانت ثقافته تنمو من داخل تراثه ومن داخل حضارته لا من خارجها ؛ بل إن ما استوعبه من ثقافة العالم الغربى . لم يكن له أثر إلا فى إطار رصيد تراثه الحضارى . ومعنى هذا أنه إذا كانت الظروف قد قضت أن ينشأ شوقى فى قصر الحاكم . فإنه مع نمو حسه الفنى . وما صحب هذا الحس من توتر . بدأ إحساسه بالغربة من هذا الجو الكهنوتى يتزايد . وهذا يفسر لنا كيف أنه بعد أن قضى مدة وجيزة من عمره يقول فيها شعر الولاء التقليدى . استجاب لتمرده الداخلى . ليقينه من أن فنه ليس ملكا لمطالب الحياة اليومية العاجلة . بل ملكا للجماعة والتاريخ . وفى هذا يقول شوقى : «والحاصل أن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره . تجزئة يجل عنها ويتبرأ منها الشعراء . **إلا أن هناك مَلِكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتفننوا بوصفه ، ذاهبين فيه كل مذهب ، آخذين منه بكل نصيب ، وهذا الملك هو الكون**»[١] . ويقول مرة أخرى معبرا عما كان يفهمه من رسالة الفن : «**ثم طلبت العلم فى أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة التى يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه ، وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التى لا تحد ولا تنفد**»[٢] .

وبهذا تحددت رسالة الشاعر بكونها رسالة كونية إلى جانب كونها رسالة اجتماعية . وهذان هما قطبا الإبداع على الدوام . على أننا إذا أضفنا إلى هاتين العبارتين قوله المأثور إن الشعر ابن أبوين هما الطبيعة والتاريخ . فإننا نجد أن الشاعر يقف بين ثنائيتين أخريين هما الطبيعة والتاريخ . ولسنا بصدد تحديد المفاهيم الفلسفية للكون والطبيعة والتاريخ . ولكننا نود أن نقول إنه لم يؤثر عن شوقى أنه شاعر الطبيعة الأول . ولا شاعر الكون الأول . بل ما أثر عنه أنه شاعر التاريخ الأول . ولكن . لو اقتصر مفهوم التاريخ على أنه مجرد رواية الأحداث أو التمثيل بها فى مواقف عصرية مشابهة . لما تحققت لشوقى تلك الشعبية . ذلك أن الشعبية بمفهومها الحضارى ـ كما سبق أن ذكرنا ـ لا تتكون إلا من خلال الاتفاق على نظام يصاغ فى أشكال فنية يصطلح عليها . ولا يتحدد النظام بمجموعة من العلاقات الاجتماعية فحسب . بل إن هذه العلاقات الاجتماعية لا يمكن أن تتماسك إلا فى إطار نظام كونى ؛ وهذا هو السر فى صرامة النظام وقدسيته فى آن واحد .

ونستطيع أن نقول إن التاريخ عند شوقى كان له مفهوم خاص فقد اتسع ليحتضن الكون والطبيعة والرسالة الاجتماعية جميعاً ؛ أى أن التاريخ أصبح مستودعا للنظام الأمثل .

٦

وعندما بسط التاريخ للشاعر نفسه بحيث اقترب الماضى من الحاضر . بدأ الشاعر يعيش فى شعره لعبة الجدل بين الماضى الحاضر والحاضر الغائب . أى لعبة الغائب الحاضر والحاضر الغائب . واللعبة فضلا عن أنها حضارية (ذلك أن حاضر الجماعة لا يتكشف إلا من خلال الامتداد فى البعد الزمانى والمكانى) . فهى أيضا لعبة كونية ؛ فالهدف منها ليس إدراك التماثل بين الأشياء فى الماضى والحاضر . بل هو إدراك حقيقة الأشياء . والحقيقة مجالها الكون . ولهذا فهى لا تكف عن الظهور فى هذا المكان أو ذاك . وفى هذا الزمان أوذاك[٣] . ولهذا فإن الماضى عندما كان يتزاحم على الشاعر . كان الشاعر يختار من جزئياته ما يجد فيه كشفا لحقيقة الحاضر . أو يجد فيه كشفا لحقيقة كلية .

لننظر كيف اقترب الماضى من الحاضر فى موقف من المواقف عند شوقى ، فأخذ يتصاعد بالتماثل بين الأديان إلى أن اختزل الموقف الكونى للإنسان القديم والحديث فى نقطة :

رب شقت العباد أزمان لا كتـ
ـب بها يهتدى ولا أنبياء
ذهبوا فى الهوى مذاهب شتى
جمعتها الحقيقة الزهراء
فإذا لقبوا قويا إلها
فله بالقوى إليك اهتداء
وإذا آثروا جميلا بتنز
يه فإن الجمال منك حباء

وإذا انشأوا التماثيل غرا
فإليك الرموز والإيماء
وإذا قدروا الكواكب أربا
با فمنك السنا ومنك السناء
وإذا ألهوا النبات فمن آ
ثار نعماك حسنه والنماء
وإذا يمموا الجبال سجوداً
فالمراد الجلالة الشماء
وإذا تُعبد الملوك فإن الـ
ملك فضل تحبو به من تشاء
وإذا تُعبد البحار مع الأسماك والعاصفات والأنواء
وسباع السماء والأرض والأر
حام والأمهات والآباء
لعلاك المذكرات عبيد
خضع والمؤنثات إماء
رب هذى عقولنا فى صباها
نالها الخوف واستباها الرجاء
فعشقناك قبل أن تأتى الرسْ
سُل وقامت بحبك الأعضاء

والمتمعن فى هذه الأبيات لا يخفى عليه البناء الذى يغلب عليها ؛ فقد ظلت الأبيات تتوزع بين شطرين ، شطر ملك للماضى وشطر ملك للحاضر ، إلى أن انصهر الماضى فى الحاضر فيما يمثل الحقيقة ، وهى أن الإنسان مخلوق من عجينة مزاجها الخوف والرجاء ، وأن هذا التكوين لا بد أن يؤدى فى داخل النفس الإنسانية إلى عشق القوة الكونية فى كل زمان ومكان .

وقد لا يصل إدراك التماثل بين جزئيات الماضى والحاضر إلى حد الكشف عن النظام ، بل يقتصر على إعادة تمثيل الموقف القديم بوصفه دالا على مدلول معاصر لا يُشَارُ إليه ، بل يدرك من خلال عملية الربط والتحليل الذهنيين . وبهذا تتجاوز عملية التمثيل مجرد المقارنة بين موقفين لتدخل فى الإطار المعرفى الذى يحتفظ للدال بتميزه من ناحية ، ويفسح من ناحية أخرى المجال للتحليل الخيالى الذى يدرك أن تمثيل هذا الشىء يعنى قابليته لأن يتكرر حدوثه . يقول الشاعر فى قصيدته الشهيرة «كبار الحوادث» :

بنت فرعون بالسلاسل تمشى
أزعج الدهر عريها والحفاء
فكأن لم ينهض بهودجها الدهر ولا سار خلفها الأمراء
أعطيت جرة وقيل إليك النهر قومى كما تقوم النساء
فمشت تظهر الإباء وتحمى الد
مع أن تسترقه الضراء
والأعادى شواخص وأبوها
بيد الخطب صخرة صماء

فأرادوا لينظروا دمع فرعو
ن ، وفرعون دمعه العنقاء
فأروه الصديق فى ثوب فقر
يسأل الجمع والسؤال بلاء
فبكى رحمة وما كان من يبكى ولكنما أراد الوفاء

وكما يختزن التاريخ مواقف مثالية ، يختزن ضمير الجماعة إحساساً عميقا بنظام الحياة المثالى . وهذا الحس الجماعى بنظام الحياة لا يختفى قط فى حياة الجماعة ، بل هو ـ على العكس ـ يطفر فى كل لحظة عندما تستدعيه الأحداث . وقد كان شوقى يختزن نظام الجماعة فى حسه بقدر ما كان يختزن التاريخ فى ذاكرته . وها هو ذا يتمثل بما يمكن أن يشارك به الجماعة من إدراك لنظام الحياة ، وذلك فى موقف من مواقف مسرحيته «على بك الكبير» . فهناك صوت مصرى مدحور يشكو طغيان الباطل ، لمصرى آخر مثله . ويرد عليه الصوت الثانى مؤكداً أن الحق لا بد أن يسود مهما تمادى الباطل ، لأن الحق نظام كونى وإن غاب زمنا عن الحياة . يقول صوت ردا على كلام سابق :

ما قد دهاك دهانى
ومثل شأنك شانى
أتيت طنطا لشغل
وكان تحتى أتانى
خرجت منها مع الليـ
ـل مسبلاً طيلسانى
فمر فوق طريق
من لا يرى ويرانى
أغاًا عليه سلاح
فى صورة الشيطان
فصاح بى قف ! ترجَّل !
لقد سرقت أتانى

عندئذ يرد صوت آخر عليه متسائلاً :

وما جرى ؟

فيكمل الأول حديثه بقوله :

قلت له
بل الأتان لى أنا
فقال ذاك أمس
إلا إنها اليوم لنا
بل هى لى وحدى فدعها لى وامض من هنا
ثم رمانى بيد
كأنها كفُّ النَّمر
ثم اعتلى ظهر الأتان
لكن ... لم يسرِ
حتى سمعت هدة
وصرخة من النَّهرَ
وأبصرت عينى وراء
الليل آية القدر

حــــــــارق نجـــــرت
مــــــثــل تجبر الـــــبشر
فـــأغــــرقت راكبهـــا
وغــــرقت على الأثـــــر[٤]

إن عملية التمثيل هي عملية تحسس للطريق إلى ما يلح على العبقرية الفنية من تحديد للمسميات في إطار النظام الأمثل ، وليست مجرد التنبيه إلى العلاقات عن طريق التلاعب بالصور . ولكن العبقرية تأبى أن تحدد نفسها بتسمية الأشياء بمسمياتها ؛ فما أن تلتقى الأشياء والكلمات في جوهرهما الحقيقى حتى توشك أن تسمى الشيء باسمه ، إذا باللغة تمتص المسمى فيختفى . وبهذا يظل الفنان العبقرى يسعى وراء تسمية الأشياء دون أن يسميها ؛ وبهذا يظل شغله الشاغل هو البحث عن الحقيقة .

لقد كانت عملية التمثيل من خلال إدراك المتشابهات هي شغل شوقى الأول . وقد كان الرصيد الحضارى الهائل حاضرا في نفسه ، كما كانت طاقة اللغة عنده حيه نابضة . ولم يبق بعد ذلك سوى أن تصطاد اللغة المثال وأن تصهره بداخلها ، ملمحة له دون أن تسميه . واللغة في هذه الحالة هي التى تفكك الأشياء وتربطها بحيث تجعلها مرئية من خلال الكلمات ، كما أن اللغة بهذا المعنى تغير من تتابع المدركات ، وتقطع استمرارية الأشياء عندما تنتزع منها بعض النماذج دون غيرها . وحينما تكون اللغة قادرة على هذه العملية ، يكون هناك تمثيل وتجاور وتجميع للأشياء وكشف عن أسرارها . وعندئذ تكون اللغة مكان التقاء الطبيعة والإنسان ، أى مكان التقاء الوجود والتمثيل . وعندما يقدم الإنسان الحقائق ولا يقدم نفسه في التمثيل ، تصبح اللغة المركز الأول للحقائق ، وتستطيع عندئذ أن تختزل العالم في كتلة من التماثل .

٧

وتظل عملية إدراك التماثل بين الماضى والحاضر في الإطار الكلى للمفهوم الحضارى تلح على شوقى . وإذا كانت عملية الاستمرار الحضارى ، وما يحدث مع هذا الاستمرار من تغيير ، تتم خفية وفى بطء بين الجماعة ، فإن الفنان الفرد الذى يتحرك من خلال حس حضارى نابض ، يعرف أن مسئوليته حضارية في المقام الأول ، أى أنه يكون مدركا كل الإدراك لأن فنه موجه لتحقيق صحوة جماعية . ولم يكن شوقى داعيا سياسيا ، وسيلته الإثارة من خلال الخطب والمقالات ، ولكنه كان فنانا شاعرا . والصحوة الفنية في إطار هذا المفهوم الحضارى لا تتحقق إلا من خلال تشكيل المثال الذى يلقى ظلاله على الواقع . والمثال قيمة ومعيار لم يتكونا في يوم وليلة ، بل تبلورا مع التاريخ . ومعنى هذا أن المثال مصطلح عليه من قبل وأنه يعيش في ضمير الجماعة ، وإن ظل في حاجة على الدوام إلى من يوقظه .

ولعل هذا هو السبب في بعث شوقى لشخصية عنترة ومجنون ليلى في عمله المسرحى . إن الشخصيتين قد ثبتتا في التاريخ من خلال الأخبار والأشعار ، ولكنهما لم تثبتا في عمل فنى متكامل على مستوى اللغة الرسمية . وإذا كانت بطولة عنترة قد تكاملت في إطار السيرة الشعبية التى لا بد أنها كانت تروى في عصر شوقى ، فإن السيرة ، مهما تكن قيمتها ، ليست بالعمل الفنى الرسمى الذى تضبطه قيود تاريخية وفنية محددة . ومن هنا كانت رغبة شوقى في بعث هاتين الشخصيتين بوصفهما مثالاً حضاريا عربيا ، وكأنما شاء بذلك أن يكمل ما أغفله التاريخ .

على أنه إذا كانت الروايات القديمة التى حكت عن عنترة ، وبالمثل شعره ، تهدف إلى إبراز البطولة الفردية التى تتحقق عندما ينجح البطل الفرد في استرداد حقه من مجتمع ظالم ، فإن بناء العمل المسرحى الذى يجعل مجموعة من الشخوص تلتف حول البطل لتقف معه في صراعه ضد القوة المناوئة له ــ هذا البناء الأساسى للعمل المسرحى عند شوقى من شأنه أن يوسع من دائرة البطولة الفردية ؛ وذلك من خلال الحوار المتشابك ، والمواقف المتصارعة ، لتشمل البطولة الجماعية . وفى هذا يلتقى شوقى مع السيرة الشعبية ، فى أن كليهما يهدف إلى إيقاظ الحس الجماعى نحو قيم ومعايير تقرها الجماعة داخل العمل ، من قبل أن تقرها الجماهير المستقبلة لهذا العمل ؛ أى أن المشاركة الجماعية تتم داخل العمل قبل أن تتم خارجه .

لننظر كيف يدير شوقى الحوار على المستوى الجماهيرى فى مسرحية مجنون ليلى ، عندما وقف «منازل» المناهض لقيس بين الجمعيْن ، الجمع المناصر لقيس والجمع المتآمر ضده ، وكيف يؤدى هذا الحوار إلى المشاركة الجماهيرية داخل المشهد وخارجه فى آن :

منازل :

إن قيســا مــعشرَ الحى أخٌ
وابن عَــمٍّ ، أفمنــه تبرأون ؟

أصوات :

لا ورب البيت

منازل :

أصغوا لى إذن
ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون
إن قيسا شاعِرُ البيد الذى
لا يُجارَى أفأنتم منكرون ؟

أصوات :

لا ورب البيت

منازل :

اصغوا لى إذن
ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون
إن قيســا سيد من عامر
وابن سادات ، أفيه تمترون ؟

أصوات

لا ورب البيت

منازل :

اصغوا لى إذن
ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون
إن قيسا قد بنى المجد لكم
ولنجدٍ ، أبقيس تكفرون ؟

أصوات :

لا ورب البيت

منازل :

اصغوا لى إذن
ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون
أنا فى ودى وإعجابى به
لا يدانينى الرواة المعجبون
شعر قيس عبقرى خالد
ليته لم يتخلله الجنون
إننى أخشى عليكم عاره
رب عار ليس تمحوه السنون
ضجرت ليلى وضجت أمها
وأبوها وتأذى الأقربون
وغدا كل فتى من عامر
حين يلقى الناسَ ، محنىَّ الجبين

أصوات كثيرة :

هو ماقلت

منازل :

إذن مابالكم
لم تثوروا ، مالكم لاتغضبون ؟
هو ذا قيسٌ مع الوالى أتى
يطأ الحىَّ وأنتم تنظرون
وأبو ليلى امْرُؤٌ أدرى له
رقةَ القلب وأخشى أن يلين
بعد حين يعبثُ القومَ بكم
ومن الحى بليلى يخرجون
آن يا قومُ لكم أن تعلموا
أن قيساً هتك الخدرَ المصون
قيسُ لم يترك لليلى حُرمةً
ما الذى أنتم بقيسٍ فاعلون ؟

صوت :

ماجن لابد من تأديبه

صوت أخر :

إن بالسوط يُربَّىَ الماجنون

وتتوالى الأصوات المطالبة بتأديب قيس إثر انفعالها بما قاله منازل ، إلى أن ينبرى صوت يغير من اتجاه الإثارة ، ويجعلها مع قيس لاضده ..

صوت :

مناز يابن العم ماهذا الخبر
رفعت قيسا فجعلته القمرْ
والآن أغريت بقتله الزُّمَرْ
كفعل جزار اليهود بالبقر
برأها من العيوب وعَقَرْ

وبهذا التمثيل يعلو هذا الصوت فوق صوت منازل ، وتأخذ الجماعة فى الانسلاخ من حول منازل لتنضم إلى بشر المناصر لقيس ، وتسمعه وهو يقول لمنازل من فوق المنبر ..

خلِّ الحق ما
أنت والله على الحق أمين
إنما أنت لقيس حاسد
منطوى الصدر على الحقد المهين
يامناز يابن عمى أصغ لى
أنت دون أنت دون أنت دون !

إن الشاعر فى هذا المشهد لا يود أن يعبر عن فكرة درامية ، ولا يود أن يهمس فى نفس القارىء بشعر وجدانى ، ولكنه يهدف إلى المشاركة الحماسية لجمهور القراء إزاء بطل غير قادر على إشهار السيف فى وجه كل ظالم كما يفعل عنترة ، ولكنه مثال فى قدرته على تحمل الألم ، الذى وصفه الشاعر بأنه ألم عبقرى ، عندما قال على لسانه :

تفردت بالألم العبقرى
وأنبغ ما فى الحياة الألم

ولا يعنينا فى هذا المقام أن نقف من أعمال شوقى موقفاً نقديا ، كما لا يعنينا أن نقلب ما قيل وما يقال حول قيمة فنه المسرحى أو فنه الشعرى ، بل إن ما يهمنا فى هذا البحث أن نؤكد قدرة شوقى على استيعاب تراثه الحضارى ، وامتلاكه الوسائل التى تجعل من فنه مشاركة جماعية لإدراك المثال .

ولعل هذا يفسر لنا اهتمام شوقى بتصوير الجزئيات ، حيث تركز كل جزئية على مفهوم لقيمة مثالية . وقد يأتى تصوير الجزئية عنده بوصفها صدى للماضى وقد يكون التصوير انعكاسا للحاضر ، ولكن الحاضر والماضى يذوبان معا فى تكوين المثال بوصفه رصيداً حضاريا يمكن أن يستحضر فى كل وقت .

فهذا ابن عوف المناصر لقيس يذهب لمقابلة المهدى والد ليلى ، ويشرع فى خلع حذائه قبل أن تطأ قدمه بيت المهدى . وعندئذ يقول له المهدى :

أتخلع نعليك ! لا يابن عوف
نشدتك بالله لا تفعل
أتمشى إلى منزلى حافيا
فديتك ، من أنا ، مامنزلى

فيرد ابن عوف قائلا :

خلعتهما وانتعلت التراب
إلى خيمة السيد المفضل

ولكن هذا الرد لا يكفى لأن يثير فى حس القارئ الشعور بمثال النبل .

ولا تحدث هذه الإثارة إلا عندما يتدخل « نصيب » ليقدم هذا المثال من عمق التاريخ ويقول :

دعه يامهدى يفعل
إنما يـــرمى لمعنى
كالحسين بن علىٍّ
هو بالعشاق يُعنىَ
الحسين انتعل الترب
إلى والد لبنى
فرآه حافيا فى ساحة الدار فجُننا
قال لا أملك يابن
المصطفى بنتاً ولا ابنا
أنت فى الدار أمير
فبما شئت فرننا[٦]

إن الفنان عندما يكون مستوعبا كل الاستيعاب لتراثه الحضارى بروافده المختلفة وعندما يشغله بحق أن يكون فنه وسيلة بعث لروح الجماعة التى يخشى أن تصيبها الغفوة والغفلة ، أى عندما يدرك أن رسالة فنه حضارية فى المقام الأول ــ هذا الفنان هو الذى يستطيع أن يقدم إلى الإنسان أهم احتياج فى احتياجاته النفسية عندما يجعله يشعر بأن وجوده قيمة فى عالم له مغزى . ولا يمكن أن يحقق الفنان هذا الهدف المثالى إلا إذا ارتكن إلى النماذج الأصلية القديمة ، التى لا تكون قريبة كل القرب من حس الجماعة إلا عندما تكون منتزعة من تراثها الحضارى . إن هذه النماذج ليست ملكا لأفراد ، بل هى ملك للجماعة ، وهى المركز الذى يسعى الجميع نحوه وإذا ما تعلق الفنان أولا بهذه النماذج وسعى إليها ، فإنه يتأكد بذلك لا دوره الاجتماعى فحسب . بل مكانته الاجتماعيه كذلك .

وفى بعض الأحيان يكون الحاضر ، فى لحظة تصوير الماضى ، أكثر إلحاحاً على الشاعر من الماضى نفسه . وعندئذ يطل الحاضر من خلال المشهد التصويرى القديم ، ليؤكد قيمة لا تتحدد بزمان ولا مكان ، فهذا مشهد يجمع بين عمرو وزهير أخى عبلة ، وصخر الشاب المرفه الناعم الذى جاء يخطب عبلة ، ويدور فيه الحوار التالى :

عمرو :
أهلا بصخر مرحبا
بالقمر العالى السنا
ماهذه الحلة ، ما
أظرفها ، ما أحسنا

زهير :
أصنعة الشام ؟

صخر :
ولم لا تذكران اليمنا ؟
صنعاء أعلى من دمشق سلعة وثمنا

عمرو :
تلك أمور ياأخى
يعرفها أهل الغنى

زهير :
وما ذلك ، ما المنديل يا صخر ، وما فيه ؟

صخر :
ثياب مثل ألوانى
من الوشى وغاليه
لكل منكما ثوب
إليه جئت أهديه

زهير :
عمرو تأمل يالها حُلَّةً
لله ما أبهى وما أبهجا
الحق ما قال فتى عامر
صنعاء أعلى بلد منسجا

ولا تقتصر وظيفة هذا المشهد على الارتفاع برجولة عنترة المحارب الخشن عندما يتذكره القارئ وهو يتمثل هذا النمط الناعم من الرجال ، بل إن هذه العملية المقارنة سرعان ما تزحزح المتلقى من المحدود إلى المطلق ، عندما يتأمل القيمة فى حد ذاتها ، بعيداً عن حدود الزمان والمكان .

وليس فى وسعنا أن نتقصى الشواهد التى تشير إلى قدرة شوقى على التحرك فى الإطار الحضارى الشاسع الذى كان يعيش فيه بوعى كامل ، ووسائله فى بث هذا الوعى بين الجماعة . ولم يكن الهدف هو أن يجعل الجماعة تعى ماكان ، بل كان هدفه أن يجعل الجماعة تعى أن ماكان لا يمكن أن يكون إلا إذا كان له استمرار فى إطار الحياة المتغيرة .

وقد شاء شوقى أن يجعل من فنه نموذجاً لهذا التغير الحضارى . ومما لا شك فيه أننا مازلنا نحس بهذه القيمة إحساس جيله بها .

٨

وقد يظن البعض أن شعبية الأديب تعنى استخدامه للغة العامة أو المشاركة فى فنونها بشكل أو بآخر . ومن هنا قد يظن أن شوقى شعبى لأنه ألف الشعر العامى الذى دخل مجال الغناء ، أو لأنه ألف قصص الحيوان للأطفال ، أو لأنه كان يشير فى شعره فى بعض الأحيان إلى بعض المعتقدات الشعبية ، أو لأنه تناول فى آخر أيامه موضوعاً شعبيا نجح كل النجاح فى التعبير عن جوه الشعبى بلغة الشعر وهو موضوع الست هدى على أننا نضيف إلى هذا التحديد الضيق لمفهوم الشعبية أن شوقى احتذى القص الشعبى فى تأليفه القصصى ، سواء فى مبناه أو فى جوه وموتيفاته . فالقص عنده ، كما هو الحال فى القص الشعبى ، يعتمد على السرد المتتابع ، وعلى اكتشاف

المفاجآت ، وعلى الزج بالأبطال فى عوالم غريبة وسحرية فى بعض الأحيان ، كما هو الحال فى قصتى «ورقة الآس» «وأميرة الأندلس» . والقص عنده كذلك ، كما هو الحال فى القص الشعبى ، يعتمد على ظهور القوى الشريرة للبطل الخير واقتفاؤها له ، ولكن ما تلبث الأمور أن تنجلى عن انتصار الخير . حقا إن القصتين ، ونعنى قصة «ورقة الآس» وقصة «أميرة الأندلس» ، تعتمدان على حقائق تاريخية ، ولكن هذه الحقائق التاريخية لم تكن من الاكتمال بحيث تركت الحرية للكاتب لأن يمارس كتابة القصة وفقا للنماذج الشعبية السائدة آنذاك .

على أننا ما زلنا نؤكد أن الشعبية بمعنى القدرة على استثارة الجماعة إلى الحد الذى تشارك فيه المبدع فى عملية المد الحضارى على المستوى اللغوى والأدبى والاجتماعى والسلوكى ، ماكانت لتتحقق لشوقى لو أنه اقتصر على هذه الأعمال القريبة من لغة العامة وحياتها وفنها .

ولهذا فإنه ينبغى النظر إلى إنجاز شوقى الفنى فى إطاره الكلى ؛ فالعملية الفنية ، سواء بالمفهوم الشعبى العميق الشامل ، أو بهذا المفهوم المحدود ، كانت عند شوقى عملية واحدة . إنها القدرة على توظيف اللغة فى مستويات مختلفة ، وفى وظائف مختلفة متنوعة . وهذا هو المفهوم الحضارى الحقيق ، الذى يعنى الوحدة فى إطار التنوع ، كما يعنى القدرة على إرسال ما استقبلته حافظته وثقافته فى موجات مختلفة ، تصل إلى أبعاد مختلفة ، منها الدانى ومنها النائى .

٩

والانتقال من الحديث عن شعبية شوقى إلى الحديث عن شعبية حافظ ، يجعلنا نقف وقفة متأنية نتأمل فيها نتاج حافظ الشعرى فى ضوء معيار الشعبية الذى اصطلحنا عليه .

والمتمعن فى رصيد حافظ الشعرى يجده معنيا بصفة خاصة بأحداث حاضره ورجال حاضره . ولا يؤثر عن حافظ نص مهم يرتبط بالتاريخ العربى سوى قصيدته العمرية . وهذه هى نقطة الاختلاف الأولى بين وظيفة الشعر عند كل من الشاعرين فبينما وجدنا أن شوقيا يتحرك فى رقعة حضارية عريضة زمانيا ومكانيا ، نجد أن حافظاً يعنى أكثر ما يعنى بتسجيل الحاضر بوصفه حاضرا فحسب . وليس هناك ضير فى أن يعنى الشاعر بحاضره ، فكل شاعر ، بل كل فنان ، ينطلق بطبيعة الحال من حاضره ؛ ولكن ما نريد أن نقوله هو أن شعر حافظ ثبت الماضى فى أحداثه بحيث أن المتلقى لشعره بعد عصره ، لا يرى فيه لغة ومضمونا سوى ماكان فى عصر حافظ الذى ولى وانقضى ، وأصبح يشغل ، فى سكون ، رقعة من التاريخ .

ولا يختلف موقف المتلقى لشعر حافظ فى أحداث الماضى ، وهى قلة ، عن شعره فى أحداث عصره ؛ فكلاهما بالنسبة للمتلقى ماض ساكن ، وإن كان هذا ماض قريب ، وذاك ماض بعيد .

ولنبدأ بمحاولة للكشف عن حس حافظ للماضى من خلال قصيدته العمرية . ولا يعنينا فى هذا المجال أن نقف محللين لأبيات القصيدة ، بل إن ما يعنينا هو الكشف عن بناء القصيدة ، الذى يكشف بدوره عن علاقة الذات بالموضوع .

ويبدأ حافظ هذه القصيدة بديباجة من أربعة أبيات ، يستحضر فيها الشعر لعله يكون فى عونه فى التعبير عن هذه الشخصية الجليلة ، شخصية عمر بن الخطاب . يقول :

حسب القوافى وحسبى حين ألقيها
أنى إلى ساحة الفاروق أهديها

ويختتمها بقوله :

لم سرى المعانى أن يواتينى
فيها فإنى ضعيف الحال واهيها

واستدعاء الشعر هنا يعنى أن يكون حضوره قويا قوة الشخصية التى يستدعيها . ولهذا فإن الشاعر يبدأ القصيدة ، بعد هذا اللفت لقيمة الشعر ، باستدعاء عمر بن الخطاب ، أى إيقاظه لكى يسمعه ما يقوله ، أو بالأخرى لكى يستمع عمر بنفسه إلى مآثره عندما يحكيها التاريخ .

وبهذا تكتمل ثنائية المتكلم والمستمع ، أى الشاعر وعمر بن الخطاب على أن هذه الثنائية لا بد لها من شخص ثالث هو المتلقى الحقيقى . وفى هذه الحالة يتحول عمر بن الخطاب إلى البطل الغائب المتحدث عنه . ويظل حضور هذا الثالوث يتحكم فى القصيدة من أولها إلى آخرها . فالشاعر يتحدث إلى البطل الذى يستمع إليه وهو قابع فى مكانه فى ركن بعيد من التاريخ . وفى بعض الأحيان يتذكر الشاعر المتلقى الحقيقى فيشركه معه فى تأمل ما حدث من خلال العبرة والموعظة . ويرتبط هذا البناء الثابت بثبات الموقف ، أى بثبات الأحداث التى وقعت فى زمان ما ومكان ما . فإذا أضفنا إلى هذا ما تنم عنه أبيات حافظ من أن عدل عمر عدل فريد لا يمكن أن تنجزه أية شخصية أخرى فى التاريخ ، وهو نفس الإدراك الذى رسخ فى ذهن المتلقى من قبل عن هذه الشخصية ، فإننا نصل بذلك إلى الحقيقة التى نريد أن نصل إليها ، وهى أن حافظاً لم يكن يعيش حركة الماضى المستمرة فى الحاضر والمستقبل ، بنفس الحس الذى كان يعيشه شوقى .

وحتى عندما تحدث حافظ عن شيكسبير ، فإنه أيقظه كذلك على نحو ما أيقظ عمر ، وتحدث إليه بضمير المخاطب ، بل إنه أيقظه صراحة لا ضمنا عندما تحدث إليه قائلاً :

أفق ساعة وانظر إلى الخلق نظرة
تجدهم ، وإن راق الطلاء ، هم هم

ولعل فى قول حافظ «هم هم» إشارة أخرى إلى موقف حافظ الثابت من الماضى ومن الحاضر معاً . فالناس بأخلاقهم ولؤمهم هم فى عهد شيكسبير كما هم فى عهد حافظ . حقا إن الشاعر يعنى أن

الناس فى الحاضر هم امتداد لأناس الماضى ، ولكن التعبير يؤكد الثبات فى النهاية .

وليس الحاضر فى شعر حافظ مختلفاً عن الماضى فى شعره . فهو إذا تحدث عن أحداث عصره ورجال عصره ، فإن شعره يثبت الأحداث والرجال بعصرهما . فحريق ميت غمر ، الذى يتحدث عنه الشاعر ، هو الحريق الذى حدث فى عهده ، والمرأة التى يتحدث عنها هى المرأة فى عصره ، وكذلك الجامعة ، وغير ذلك من الموضوعات . ويتولد هذا الإحساس عند القارىء من خلال شعر حافظ نفسه ؛ ففضلا عن أن المتلقى يعيش نظام الشعر الفصيح ، شعر هذا العصر ، على وتيرة واحدة فى ديوانه ، فإن حافظا لا يجعل اللغة تتجاوز الماضى والحاضر إلى الحقيقة والنظام والكون .

ولا يعنى هذا أن حافظا لم يكن صادقا فى التعبير عن هموم عصره ومشاغله ، فهو على العكس من هذا ، قد اشتهر بحسه القريب من حس الشعب . فقد كان حافظ يحس إحساساً عميقا بالمفارقات الاجتماعية ، كما كان يحس بالمتناقضات الشديدة فى عصره ، وقد كان يعبر عن هذه المفارقات والمتناقضات فى كل مجال يجده متاحا فى شعره . فهو يختتم — على سبيل المثال — قصيدته فى حريق ميت غمر بقوله :

قد شهدنا بالأمس فى مصر عرسا
ملأ العين والفؤاد انبهارا

سال فيه النضار حتى حسبنا
أن ذاك الفناء يجرى نضارا

بات فيه المنعمون بليل
أخجل الصبح حسنه فتوارى

يكتسون السرور طوراً وطوراً
فى يد الكأس يخلعون الوقارا

وسمعنا فى (ميت غمر) صياحاً
ملأ البَرَّ ضجة والبحارا

جَلَّ من قَسَّم الحظوظ فهذا
يتغنى وذاك يبكى الديارا

وهو يقول فى قصيدة يحث فيها على تعضيد مشروع الجامعة المصرية .

نبكى على بلد سار النُّضار به
للوافدين وأهلوه على سغب

متى نراه وقد باتت خزائنه
كنزا من العلم لاكنزاً من الذهب

هذا هو العمل المبرور فاكتتبوا
بالمال إنا اكتتبنا فيه بالأدب

وربما كان مثل هذه الأبيات وغيرها التى كان حافظ ينثرها بين ثنايا قصائده هى التى جعلت البعض يرى أن حافظاً كان أكثر قربا بحسه الشعبى من الشعب من شوق . ومن الطبيعى أن تتأكد هذه المقولة بمقارنة الوضع الاجتماعى لكل من الشاعرين ، فهذا كتب له أن يكون ربيب القصر ، وذاك كتب له أن يعيش حياة الكفاف والكدح .

على أننا نود أن نوضح فى ختام هذا المقال ، أننا لسنا إزاء تقييم لمواقف عاطفية ، كما أننا لسنا معنيين بالبحث عن الحس الشعبى ، بل بالبحث عن الشعبية . وفرق بين أن أتعاطف مع جماعة معينة من الشعب الكبير ، وبين أن أدرك المسئولية الحضارية الكبيرة لرسالة الفن بالنسبة لشعب بأسره .

ولم يكن حافظ نفسه أقل إدراكاً منا نحن اليوم بقيمة إبداع شوق والدور الذى أداه شعره فى رحلة الشعر العربى الممتدة من الماضى إلى الحاضر ، وكثيرا ما عبر عن إحساسه بهذه القيمة وهذا الدور ، بصفاء نفسى خالص ، فى أشعاره التى أهداها إلى صديقه شوق . يقول فى إحدى قصائده التى كتبها ليستقبله بها لدى عودته من المنفى ، ثم تعجل بنشرها قبل عودته خوفاً من أن يدركه الموت ولا تصل إلى صديقه :

هذا امرؤ قد جاء قبلَ أوانه
إن لم يكن قد جاء بعد أوانه

إن قال شعرا أو تَسَنَّم منبرا
فتعوذوا بالله من شيطانه

تَخِذَ الخيال له براقاً فاعتلى
فوق السُّها يَستَنُّ فى طيرانه

ما كان يأمن عثرة لو لم يكن
روحُ الحقيقة ممسكا بعنانه

عافَ القديم وقد كسته يَدُ البلى
خَلَق الأديم فهان فى خُلْقانه

وأتى الجديدَ وقد تأنق أهله
فى الرقش حتى غَرَّ فى ألوانه

فجديدُه بَعَثَ القديمَ من البلى
وأعاد سؤدده إلى إبانه

ورمى جديدَهم فَخَرَّ بناؤه
بُرواء زخرفه وبَرْقِ دِهَانه[٧]

ومع ذلك فسيظل لشعر حافظ قيمته الكبيرة بوصفه سجلا صادقا لعصره ، وبوصفه إسهاما حقيقيا فى حركة الشعر الحديث وحركة النهضة الحديثة فى مصر بل فى العالم العربى .

ولا ضير بعد ذلك أن يتميز شاعر عن شاعر آخر ، وكاتب عن كاتب آخر ، ومفكر عن مفكر آخر فى عصر احتشدت فيه نخبة من الأعلام ليسهم أفرادها معه فى حركة المد الحضارى .

ولا نستطيع بعد هذا أن ندعى أننا قد أتينا على كل ما يؤكد مفهوم الشعبية من خلال دراسة مستقصية فى شعر شوقى وحافظ ، إذ قد يحتاج هذا التفصيل إلى كتاب وليس مجرد بحث .

ولكن حسب هذا البحث أنه قد يثير الاهتمام بدراسة عناصر الأداء الفنى التى تؤدى إلى الشعبية لا عند الشعراء فحسب ، بل لدى كل فنان ومبدع استطاع أو يستطيع بمقدرته على استيعاب تراثه الحضارى ، وقدرته الخالقة على التوصيل أن يجمع من حوله أكبر حشد من أبناء الشعب عندما يجد فى تعبيره حس الماضى وحركة الحاضر وأمل المستقبل .

المراجع :

(١) شكيب أرسلان : شوقى أو صداقة أربعين سنة .
ط . الحلبى ١٩٣٦ ص : ٥٣

(٢) نفسه ص : ٥٦

(٣) Michel Foucault, The Order of Things, Tavistock Publications. 1970. p. 46 - 48.

(٤) أحمد شوقى : على بك الكبير ـ ط . الهيئة المصرية للكتاب ص : ٨١ ، ٨٢ سنة ١٩٨٣

(٥) أحمد شوقى : مجنون ليلى ص : ٥١ ، ٥٢

(٦) نفسه ص : ٦٤

(٧) ديوان حافظ . ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ص : ١٠١ ، ١٠٢ .



شعر الوجدان

عند حافظ وشوقي

حلمي بدير

يقرأ المثقفون شعر «مدرسة البعث» وقد استقر فى أذهانهم ـ كما وقر فى لاوعيهم ـ أنها المدرسة التى أعادت للشعر رونقه وأبهته وبهاءه ، وهى لم تستطع ذلك إلا من خلال تمثل عيون التراث الشعرى العربى مقلدة ومحاكية أو معارضة .. وأنها لهذا أقرب إلى الصنعة والتكلف و «التظمية» منها إلى الوجدان والعاطفة و «الشعرية» .. وأنها وإن دين لها بفضل إعادة الحياة للشعر العربى ، لم تتمثل «روح العصر» ، أو «مزاجه» ، بل لم تستطع أن تفلت من قيود «الشكلية التراثية» التى كبلت وجدان هذه المدرسة ، وقيدت خطوها وهو ما تخلصت منه مدرسة تالية ، أو مدارس تاليات ، تحت أسماء متعددة كالتجديد ، أو «الوجدانية» ، أو «النزعة الرومانتيكية» ، أو «الذاتية الفردية» إلى غير ذلك من تسميات أبت اتجاهات نقدة الشعر الحديث أن تضيف شيئاً منها إلى أىٍّ من إنتاج مدرسة البعث ـ على كثرته وتنوعه . .

ويبدو أن «شكل» دواوين هؤلاء الرواد ـ كشوقى وحافظ والبارودى ومطران وصبرى ـ قد ساعد على توثيق هذه الأفكار .. وهو الشكل الذى جعل هؤلاء يسمون دواوينهم بأسمائهم ، ويقسمون موضوعات هذه الدواوين تقسيماً موضوعياً لا يتناسب مع طبيعة ما كان يفد على قراء العربية من المثقفين من أشعار غربية فى لغاتها أو مترجمة .. فباب للرثاء ، وباب للاجتماعيات ، وباب للمدائح ، وباب للسياسة ومالا يدخل تحت أى من هذه التقسيمات يمكن أن يفرد له باب يوسم باسم «متفرقات» .. وهو كما لا يخفى تقسيم قد أوهم أن الشاعر من هذه المدرسة «نظام» يحمل أدواته و «أصول حرفته» متأهباً لكل مناسبة ، مستعداً لكل داعٍ ، يسهم بنصيب من الشعر فى التو واللحظة ، لحدث انفعل له أولم ينفعل ، ونجاوب معه أولم يفعل ..

كما يبدو أن كثرة شعر المناسبات الاجتماعية أو السياسية أو غيرها عند شعراء هذه المدرسة كان يرجع من ناحية أخرى لطبيعة الحياة الثقافية والفكرية ، بل طبيعة ذوق الجمهور ، إذ يبدو أن الآذان كانت تُستمال عن طريق الشعر فى المحافل المختلفة .. ولهذا كان القصيد يحتل مكاناً يسبق «المقال الفنى» الذى أصبح يحتل المكان البارز الآن فى التأثير على الجمهور القارىء .. ويبدو كذلك أن مساهمة الشعر فى مجريات الأحداث الاجتماعية والسياسية كانت «قسرية»[1] بينما نجد من بين شعرائنا الآن من يمر على الأحداث الجسام مرور الكرام ،

وإن فعل فهو يشير إليها أحياناً فى معرض قصائده تصريحاً أحياناً ، وتلميحاً فى أكثر الأحايين.

و«مدرسة البعث» أو «الإحياء» قد جددت الشعر العربى - لا شك - وهى قد استعانت بتأثرات مختلفة من التراث الغربى الذى اطلع عليه عدد من أعلامها - شوقى ومطران وصبرى - وهى قد «جددت» من حيث يظن الرأى السائد أنها «قلدت» .. وهى قد بذلت جهدين ، أولهما يعتمد على توثيق عرى الثقافة الحديثة بثقافة القدماء ، أسلوباً ولغة ومحتوى وإطاراً .. والثانى ينطلق من هذه الأرضية ينثر بذور «الذاتية الفردية أو الجماعية» ، وبذور «الموضوعية الموحدة» وبذور «التجريب المسرحى» و«التجريب الروائى» ، والخروج عن دائرة «الاجتماعية الشكلية» إلى دائرة «الوجدانية الشاعرة» .

ويزعم هذا القول أن مدرسة البعث فى جهودها كانت وراء دعوة مدرسة الديوان فى «الموضوعية الموحدة» ، وكانت وراء الذات المستغرقة فى الأنا عند مدرسة «الرومانسية المصرية» .. وكانت وراء ازدهار التأليف المسرحى الذى مهّد لقبول فن «المسرح المقروء» أولا[٢] ، وكانت إلى جوار حركة التأليف القصصى تساندها ولا ترفضها ، وتجرب فى مجالها وتحث - عملاً - عليها ، وكانت أيضاً إلى جوار حركة الترجمة عن الآداب الغربية مسرحاً ، ورواية ، وشعراً ..

ويزعم هذا القول كذلك أن ما فعلته «مدرسة الديوان» مع أعلام «مدرسة البعث» كان «عقوقاً أدبياً» ، أو هو على أحسن الفروض نوع من «إفساح الطريق» أمام الشبيبة الناشئة ، تجذب الأنظار إليها وتحث على تحطيم «أصنام الألاعيب»[٣] .

ومن الغريب أن نجد مهاجمى مدرسة البعث يأخذون عليها «التفكك» ، أو «وحدة البيت» ولا يأخذون ذلك على التراث الذى يشيدون به كثيراً - بل يتشبثون به ..[٤] وهم يأخذون على «بعض» مدرسة البعث هذا المأخذ وبمعنى أدق هم يأخذونه على شوقى وحده ، ولكنهم يتسامحون فيه مع البارودى وحافظ ..

ومن هنا نستطيع أن نزعم أن هجوم النقاد على شعر «بعض» مدرسة البعث ، كان وراء ما شاع لدى العامة من المثقفين ، وانتقل إلى بعض الخاصة ، من أن مدرسة البعث أقرب إلى «التقليدية» و«النمطية» و«الاتباعية» و«والشكلية المتوارثة» وليس لها فضل يذكر فى مجال «التجريب» فضلاً عن «التجديد» ..

* * *

والذى يعرفه المثقفون - عامتهم وخاصتهم - أن «الوجدانية» شىء يختص بالوجدان - وهى كلمة ضبابية تقترن عند البعض «بالذاتية» ، وعند آخرين «بالعاطفة» ، وعند غيرهم بالرومانتيكية ، وعند هؤلاء - فى بعض الأحيان - بالصدق والطبع ، بل قد تقترن فى الأذهان أحياناً بالخيال دون الواقع المعيش ..

وهى - معجمياً - من وَجَدَ يَجِدُ وَجْداً .. أى حزن .. وفى القاموس المحيط الجمع «وجُدان» بالضم وتوجَّد السهر وغيره شكاه .

وهى - اصطلاحاً - تميل إلى الأخذ بمعناها المعجمى ، أو تقترب منه ، فهى لا تتعامل مع العاطفة الفرحة ، وإنما هى أقرب إلى المعاناة ، والتعبير عن الأسى المقترن بالحزن ، تتعامل مع آلام الإنسان وعذاباته . ولذلك فهى تأخذ من الصدق أحد جوانبه المعتمة ، وتأخذ من «العاطفية» أحد جوانبها أيضاً ، كما تقتصر على الجانب القاتم من الخيالية ، وهى فى هذا كله تجنح إلى الطبع - بحكم صدق العاطفة والخيال[٥] .

ولأن هذه المدرسة - مدرسة البعث - قد بقيت للتاريخ ، فهى صادقة على الرغم من هجوم «الديوانيين» العارم على أهم أعلامها - شوقى . ولذلك فإن البحث فى وجدانيتها بحث فى «وجدانية» مقترنة «بالصدق» ذلك لأنها وجدانية باقية ، مع ما بقى من تراث هذه المدرسة للتاريخ ..

ولأن وجدانيتها نابعة من كينونة بشرية ، تتعامل مع ذاتية الشاعر اللاواعية ، وليس مع ذاتيته الواعية العقلانية ، فهى تنبض بالعاطفة ، وهى تستعين بالخيال ، وهى رومانتيكية أشد ما تكون الرومانتيكية ، وهى لهذا كله تمثل الجانب الذاتى القاتم فى حياة الشاعر : ينبىء عنه بيت قاله فى بعض أبيات ، أو قصيدة نفث من خلالها بعض ما يجيش بصدره .

وعلى الرغم من أن هذه المدرسة ، أو هذين العلمين منها - شوقى وحافظ - لم تتمثل المرأة تمثلاً يوتوبياً خالصاً .. بل لا يدخل ضمن معاناة الشاعرين عنصر المرأة بوصفه من عناصر تكوينها ، وهو ما جعل الكثيرين من نقدة الشعر الحديث ودارسيه يجزمون ببعد هذين الشاعرين عن هذا العنصر ، أو على الأقل انصرافها عنه ، وخروجها عن دائرته بحيث لم يشكل محوراً جوهرياً فى إنتاجها ، كما حدث عند شعراء مدارس أخرى تالية ، خصوصاً مدرسة «الرومانسية المصرية» «ناجى ، وطه» . على الرغم من ذلك فإن المنطق يجزم بأن هذا العنصر قد توفر لهذين الشاعرين ، وأنه كان واضحاً وضوحه عند سلفهما البارودى ، وأن «مزاج العصر» الذى حال دون التصريح بهوية «حامد» فى «زينب» بل بهوية مؤلفها ، هو الذى حال أيضاً دون التصريح بنزوات شاعرينا ، وهو ما تؤكده عاطفة تتناثر بين الأبيات هنا وهناك .

وإذا كان الجانب الوجدانى يمثل «المحتوى» فى هذا المبحث المتواضع ، فإن «الشكل قد تهيأت له ثقافة عريقة فى التراث العربى القديم حرص عليها شوقى حرصاً بالغاً ، كى يبق شاعر القصر المتوج غير منازع ، وكى لا يرى الأمير حين يتلفت غيره ، وكى لا يستطيع أحد - إن حاول - أن يرقى إلى المكان الذى اختاره - أمير الشعراء أو شاعر الأمراء - لنفسه . وذلك ما حرص عليه قرينه ومنافسه حافظ ، الذى كان يطمح فى أن يسمع الأمير صوته[٦] . وهو «شكل» استفاد أيضاً من ثقافة عريضة تهيأت له فى الحين والحين بباريس ، وفى إتقانه الفرنسية ، وغيرها من ثقافات عصره .

ولقد حاولت هذه المدرسة التعبير عن وجدانها المتدفق فى محاولات تجريبية رائدة .. عبرت بصدق عن جانب أصبح هو مطلب دعوة مدرسة الديوان فيما بعد . «وصدق الوجدانية» عند أعلام هذه المدرسة نابع أيضاً من صدق «التجربة الشعرية» عند البارودى ، أو مطران أو شوقى أو حافظ . وعلى الرغم من تنوع التجارب التى خاضها كل منهم ، ومنظور عمقها ، فإنهم يشتركون جميعاً فيما لم يشترك فيه أعلام مدارس الشعر التالية على اختلاف فى نوعية التجارب ، باختلاف نوعية الحركة التاريخية والاجتماعية . فلقد تعرض البارودى للنفى والتشريد والضياع ، كما تعرض شوقى للنفى الطويل فى إسبانيا ، وتعرض حافظ للخوف والحيطة من هذا كله . وهى تجارب لم تتعرض لها مدرسة شعرية واحدة تالية . وهى تجارب أثمرت ولا شك فى مجال التجريب الفنى فأعطت البارودى وشوقى وحافظ زاداً أعانهم على صقل جوانب متعددة من ملكاتهم الشعرية والشعورية . وهى مدرسة قد ازدهرت فى حضن ثورتين عظيمتين ثورة عرابى وثورة ١٩١٩ ، وما تمخض عن كل منهما من حركة اجتماعية ، ونزعة قومية .

لقد عاش البارودى حياة يعلم فيها علم اليقين أنه من نسل أمراء أو ما شابه ذلك . ولهذا تعامل مع واقعه من هذا المنظور ، ولم يرض دون علو الهمة والشأن الرفيع مكاناً . وهذا وحده قمين بأن يزرع فى نفسه صراعاً داخلياً عنيفاً ، استجاب له فرفض مديح الأمراء والحكام وآثر التعبير عن مكنون نفسه تعبيراً فنياً رائقاً[٧] .

وعاش شوقى فى كنف القصر ، ولكنه لا يلبث أن ينقلب وينفى ويصطدم بقوى عدة ، لم تتهاون فى محاولة تحطيم جوانب متعددة منه . والغريب أنها تكاتف عليه جميعاً فى فترة زمنية واحدة .. تكاد تنبىء بشبه اتفاق أو تخطيط يُهدف إليه . وقد تمثل رد فعله فى جانبين : أولهما تدفق الإحساس بالوطن والذات الشاعرة . وثانيهما ارتداد نحو التاريخ يستلهم منه «مسرحه الشعرى» الذى انصرف إليه ، وكأنما ليثبت «لأصحاب الديوان» ـ بعد أن انهالوا على شعره ـ أن لديه فناً لا يملكون أدواته ، وإن كان هذا أيضاً لم يسلم من «ميزان» العقاد الذى شد عليه «قمبيز»[٨] .

وتمرس حافظ بحياة لا يحسد عليها ، فى طفولته ، وشبابه ، ورجولته ، وكهولته وشيخوخته . لم يهنأ فى بعضها أو فى كلها[٩] . يُؤَرِّق كى يسمع الأمير صوته شاعراً . ويكدح كى يحفظ على نفسه رمقه . عن طريق «ملازمته» للحربية ، أو توظيفه بدار الكتب .

ولقد انعكست «أحوال» شعرائنا على نتاجهم ، وتناثرت بين الحين والحين فقار تدل على مكنون النفس الشاعرة .

ثم نأتى إلى عنصر نظن أنه يعين على فهم مكونات «الوجدان الشاعر» عند شاعرينا ، وهو العنصر النسائى ، وما يصاحبه عادة من الوجد والأسى والحرمان والشجن والوصل والقطيعة ، إلى غير ذلك من محركات مكنون المشاعر البشرية . فنجد أنفسنا أمام «مزاج» يتحفظ كثيراً فى هذه الناحية ، وإن خرج عن حدود التقاليد والعرف «فليعمم» دون «تخصيص» . ولا يسبر غور هذه الناحية جانب من تاريخ حياة صاحبينا .. فلا نعرف عن أحد منهما ما يروى فى باب «العذرية» أو «الإباحية» ، أوكليهما معاً ، وإنما نعلم من سيرتهما حياة أسرية مستقرة عند أولها ـ شوقى ـ وغير موجودة أصلاً عند ثانيهما ـ حافظ . ولا يروى لنا صاحب لهما شيئاً عن غرام فى الشبيبة أو المشيب ، ولو على سبيل التفكه فيما يتطلبه مقتضى الأحوال أحياناً لدى الشعراء . وهو أمر لا يختص بمقتضى أحوال العرف الاجتماعى والتقاليد فحسب ، وإنما يختص بطبيعة ماكان عليه مزاج شعراء هذه المدرسة جميعاً ، وإلا وجدنا شيئاً من «قصص الأسبان» ، أو «لقاءات الحى اللاتينى»[١٠] أو غيرها . وهو مالم تأنف منه مدارس الشعر التالية ، بل فخرت به حتى أصبح عنصراً رئيسياً مقترناً بالشعر ، لا يعرف الشاعر إلا بالصبابة والهيام وعذاب الجوى .. وهو ما ألح على شعر مدرسة الديوان عند العقاد وشكرى والمازنى ، وما ألح على شعر مدرسة الرومانسية المصرية من بعد ، عند على محمود طه وإبراهيم ناجى ، وغيرهما ، حتى إن النظر فى شعرهما يثير دهشاً شديداً من حيث طبيعة المحتوى التى لا تكاد تمت لواقع الأحداث التاريخية فى مصر الأربعينيات على وجه الخصوص .. ؟ ! .. وكأن أصحابنا لا يمتون لهذا الواقع بصلة . بينما نجدنا فى شعر مدرسة البعث نقف على أحداث المجتمع الكبرى ، وقد رصد الشاعر جماع نفسه ليعبر عن كل حدث منها ، وكأنه واجب يراه مقدساً قد نيط به قلمه .

ونحن إذا انطلقنا نضيق دائرة المؤثر الفاعل فى «وجدانية» شعر شوقى وحافظ وجدناها تنحصر فى :

- أسى غامر يحيط بشوقى قبل وأثناء وبعد منفاه ، وإحساس بإحباط خصوصاً أن عنف «حملة الديوان» كان يبدو مقنعاً ، بل ويجد استجابة لدى جمهور متطلع .
- أسى وبؤس حياة حافظ وجفافها ، واستسلامه لقيود وظائف الدولة ، وإحساسه بالظلم فى مجال المقارنة بين حاله وحال شوقى شاعر القصر .
- طبيعة مزاج العصر خاصة وأن الشاعرين قد ازدهرا خلال الفترة بين الثورتين (عرابى و١٩١٩) ، وما بعد الثانية حتى أوائل الثلاثينيات . وهو مزاج أثار كثيراً من الشجن والحزن والوجد ، مع كل حدث من أحداث هذه الفترة التاريخية من عمر مصر .

أضف إلى هذه العناصر الرئيسية نبض الحركة الاجتماعية والتاريخية التى حاولت أن ترتد إلى حضن التاريخ ، تبحث عن مجد تركن إليه ، بعد أن أفقدها حاضرها كل مجد يمكن أن يعين على حركة فاعلة ، فنجدها ترتد تارة إلى «الفرعونية» أو «المصرية» ، وتارة إلى «التركية» أو «الإسلامية» ، بل إلى «المشرقية» فى أحيان أخرى . وينعكس هذا على شعر شاعرينا فى «كبار الحوادث فى وادى النيل» ، أو «أيها النيل» ، أو «عمر بن الخطاب» ، أو «نهج البردة» ، أو غير ذلك من اضطراب بين «الفرعونية» و«الإسلامية» . كما يتضح فى «ليالى سطيح» ، أو فى «أول الفراعنة» و«تمدن الفراعنة» و«آخر الفراعنة» من ناحية ، و«أميرة الأندلس» و«على بك الكبير» و«النضيرة بنت الضيزن» من ناحية

ثانية(١١). وإذا كان القرب من القصر قد كبل «أمير الشعراء» نوعاً ما، فإن «شاعر النيل» كان أكثر انطلاقاً فى التعبير عن ذاته .. وإن كان قد كُبِّل بنوع آخر من القيود، وهى الوظيفة التى كان يحرص عليها الحرص كله خاصة بعد أن تقدم به العمر.

٢

والمطلع على شعر الشاعرين سوف يلحظ أولاً ثراء عطاء شوقى الذى تمثل فى أجزاء أربعة من الشوقيات فضلاً عن شوقيات السربونى المجهولة(١٢)، وعدد لا يستهان به من المسرحيات الشعرية(١٣)، فى مقابل جزأين فحسب من ديوان حافظ، وهو ما يؤيد - ولو ظاهرياً - عكوف شوقى - مخلصاً - لهذا الفن، وانصرافه إليه انصرافاً شغل عليه حياته جميعاً، وهو ما يرويه عنه صحب خلص من أقرب صحبه إليه، كشكيب أرسلان، بينما كان حافظ يمسك فى أحيان كثيرة عن القول خشية إغضاب من يستطيعون إيذاءه فى معاشه. وهذا وحده عامل من العوامل المؤثرة فى تركيبة حافظ النفسية، والتى تدخلت إلى حد بعيد فى تحديد بعض معانيه وأفكاره.

ومع ذلك فكلاهما يصدر فى ديوانه عن تقسيم موضوعى، انتقل إلى أدبنا الحديث مع ما انتقل من مفاهيم ومصطلحات عن عصر الركود خلال القرنين الثامن عشر وجلّ التاسع عشر. فهو منقسم إلى أبواب فى: المراثى، والأهاجى، والوصف، والمدائح، والإخوانيات، والسياسة، والغزل، والخمريات، وما لا يدخل فى باب منها يجمع تحت: متفرقات. هذا فضلا عن تشابه موضوعات الاجتماعيات من مدائح وأهاجٍ ومراثٍ؛ فالجميع يمدح بولاية أو بوزارة، أو بإمارة، أو مناسبة من المناسبات الاجتماعية، وما أكثر ما تشترك فى ذلك دواوين هذه الفترة وكأنى بهم يصطفون حاملين أقلامهم وقراطيسهم، متأهبين عند كل مناسبة من هذا القبيل، وكأنهم يقدمون للجمهور بديلاً عن «صفحات الاجتماعيات» التى لا تعرفها سوى جرائدنا العربية، من بين صحف وجرائد بلاد العالم.

وفى إطلالة سريعة على باب «المراثى» عند الشاعرين، وهو من أكثر الأبواب التصاقاً بهذا الجانب الوجدانى، نجد عدداً كبيراً من قصائد الرثاء، شملت عدداً كبيراً من الأسماء اللامعة خلال العقدين الأولين من القرن العشرين؛ مما يوحى بأن شاعرينا كانا مطالبين بالإسهام فى كل ما يمس الهيئة الاجتماعية من أحداث، وهو ما يعنى أن بعض هذه المراثى قد قيل كواجب اجتماعى إسهاماً من الشاعرين. ويعنى من ناحية أخرى أن علينا البحث فيما صدر فيه كل منهما عن عاطفة صادقة جياشة غير مجاملة. ولعل فى اشتراك الشاعرين فى رثاء نيف وعشرين شخصية لأكبر دليل على صدق الوجدان عند هذه المدرسة، لا لأنهما قد حملا قلميهما متربصين بكل مناسبة، ولكن لأن هذا العدد واشتراكهما مع غيرهما فيه لدليل - من زاوية عكسية - على أن الهدف من هذا الشعر ليس الكسب الذى يهدف إليه «الناظمون» ولكن «المشاركة الاجتماعية»، وهو مطلب عزيز على شاعر يصدق مع نفسه ومع قومه.

ترددت فى الديوانين مراثٍ لهذه الأسماء: سليمان أباظة، ومحمد عبده، ومصطفى كامل، وقاسم أمين، وتولستوى؟! ، ورياض باشا، وعلى أبو الفتح باشا، وجرجى زيدان، ومحمد فريد، ومحمد عبده، وإسماعيل صبرى، وسعد زغلول، وأمين الرافعى، ويعقوب صروف، وعبد الخالق ثروت، ومحمد المويلحى، وعبد الحليم العلايلى، وكريمة البارودى باشا .. وغيرهم. هذا فضلاً عن آخرين ينفرد بهم كل منهما.

على أننا فى مجال المقارنة بين قصائد الديوانين فى باب الوصف، لا نكاد نجدهما يتفقان فى موضوع واحد يكتبان فيه. يؤكد ذلك ما ذهبنا إليه من أن شعر المناسبات: المدائح والتهانى والمراثى ونحوها - لدى هذا الجيل من الشعراء الذى يمثله شوقى وحافظ - لم يكن تكسباً أو صنعة، بالتبعية، ولكنه كان مطلباً اجتماعياً فى أعظم الأحيان. ويمكن أن يكون هذا المنظور النابع من الدراسة المقارنة بين إنتاج هذا الجيل. منطلقاً لإعادة النظر فى هذا النوع من الشعر، عند أبناء هذه المدرسة، التى نشأت وترعرعت فى الربع الأخير والربع الأول من القرنين التاسع عشر والعشرين.

وعلى الرغم من هذا السبب الذى تكشفه مجالات الرثاء، على سبيل المثال، فنحن نستطيع أن نلمس «الذات الواجدة» فى معانٍ متناثرة بين الأبيات المتفرقات. نجدها عند شوقى:

ما أضل الناس حتى الموت لم
يخل من زور لهم أو من رياء
غـرس الـنـاس قـديماً وبـنـوا
لم يدم غرس ولم يخلد بناء
أيها الدرويش قم بث الجوى
واشرح الحب ونـاج الشـهـداء
اضرب الـعـود تَفُـه أوتـاره
بـالذى تهوى وتنطق ما تشاء
حرك الـنـاى ونُحْ فى غابة
وتنفس فى الشقوب الصعداء
واسـكب الـعبرة فى آمـاقـة
من تـباريـح وشجو وعـزاء
واسم بـالأرواح وارفعـهـا إلى
عالم اللطف وأقطار الصفاء
سيـد الفن استرح من عالم
آخـر الـعـهـد بـنـعـاه البلاء
ربما ضـقـت فـلم تـنـعـم بـه
وسرى الوحى فـنـاك الشفاء

(من قصيدته فى رثاء سيد درويش فى ذكراه سنة ١٩٣١)

ماذا وراء الموت من سلوى ومن
دعة ومن كرم ومن إغضاء
اشرح حقائق ما رأيت ولم تزل
أهلاً لشرح حقائق الأشياء
رتب الشجاعة فى الرجال جلائل
وأجلهن شجاعة الآراء
كم ضقت ذرعاً بالحياة وكيدها
وهتفت بالشكوى من الضراء

(من قصيدة فى رثاء حافظ إبراهيم سنة ١٩٣٢)

سماؤك يادنيا خداع سراب
وأرضك عمران وشيك خراب
وما أنت إلا جيفة طال حولها
قيام ضباع أو قعود ذئاب .

(من قصيدة فى رثاء يعقوب صروف سنة ١٩٢٨ وهى تقطر أسى)

ولا جدال فى أن هذه الأمثلة توضح إلى أى مدى سيطر الأسى والحزن على شاعرنا فى أخريات أيامه - يلاحظ تاريخ كل قصيدة - على الرغم من المكانة التى كان قد احتلها عن جدارة ليس كأمير للشعراء فحسب ، ولكن كشاعر تجاوبت معه الأسماع والجمهور ، وهو مطلب يعز على كثرة من المبدعين فى ضروب الفن المختلفة ..

وعلى الرغم من أن رنة الأسى ، التى تعد طارئة على مسامعنا من قبل شوقى فى أخريات أيامه ، كانت ربيبة حافظ وقرينه الذى لا يفارقه ، فإنها تتردد بعمق فى ثنايا بعض مراثيه :

ردا كؤوسكما عن شبه مفؤود
فليس ذلك يوم الراح والعود
يا ساقييَّ أرانى قد سكنت إلى
ماء المدامع عن ماء العناقيد
وبت يرتاح سمعى حين يفتقه
صوت النوادب لاصوت الأغاريد

(فى رثاء عثمان أباظة سنة ١٨٩٦)

وأنت ياقبر قد جئنا على ظمأ
فجد لنا بجواب ، جادك الديم
أين الشباب الذى أودعت نضرته
أين الخلال - رعاك الله - والشيم ؟
وما صنعت بآمال لنا طويت
ياقبر فيك وعفى رسمها القدم ؟
الا جواب يدوى من جوانحنا
ما للقبور إذا ما نوديت تجم ؟

(فى ذكرى مصطفى كامل سنة ١٩٠٩)

يا قبر ويحك ما صنعت بوجهه المتهلل
عبِّست منه نضرة كانت رياض المجتلى
وعبثت منه بطرة سوداء لمَّا تفصل
ياقبر هل لعب البلى بلطاف تلك الأنمل

(فى رثاء أبو الفتوح باشا سنة ١٩١٤)

دعانى رفاق والقوافى مريضة
وقد عقدت هوج الخطوب لسانى
فجئت وبى ما يعلم الله من أسى
ومن كمد قد شفنى وبرانى
مللت وقوفى بينكم متلهفا
على راحل فارقته فشجانى
أفى كل يوم يضع الحزن بضعة
من القلب إنى قد فقدت جنانى
كفانى ما لقيت من لوعة الأسى
وما نابنى يوم (الإمام) كفانى
تفرق أحبابى وأهلى وأخرت
يد الله يومى فانتظرت أوانى
ومالى صديق إن عثرت أقالنى
ومالى قريب إن قضيت بكانى

(من رثاء جرجى زيدان ١٩١٤)

ويتضح من هذه النماذج العشوائية من رثائيات الشاعرين ، مدى ما تخلل المعانى من نبرات صدق تتواءم مع الحال النفسية التى مر بها شوقى بعد عام ١٩١٤ - بدء منفاه - خصوصاً خلال الأعوام الأخيرة من حياته ، والحال النفسية التى عانى منها حافظ طوال حياته . هذا مدخل فى دراسة الشاعرين من وجهة نظر نفسية تبحث فى عوامل التأثير الوجدانية فى تحديد الوجهات الشعورية فى مراحل العمر المختلفة ، وأثر ذلك على المعانى المترددة فى إنتاجها .

ولعل أهم ما نلاحظه من هذا الاختيار العشوائى اختلاف المعانى التى ترددت فى شعر كل منهما (نماذجنا من شوقى فى السنوات الأربع الأخيرة من حياته ، ونماذجنا من حافظ قبل وفاته بعشرين عاما .. مع ملاحظة أن الشاعرين فى عمر واحد ، ولدا على أحسن الفروض فى عام واحد ، وقضيا فى سنة ١٩٣٢ فى شهرى يوليو وأكتوبر على التوالى) فشوقى ينعى على الدنيا ما أصابه ، وحافظ يصل - فى هذه السن المبكرة ، الأربعين - إلى حياة القبر ومغزاه . وكلاهما يقطر أسى ومرارة . مع ملاحظة أن هذه الأبيات قد وردت بهذه المعانى فى قصائد طوال تدور فى مجالات الرثاء التقليدية[١٤] .

ومن هنا نزعم أن هذا الشعر الذى قيل فى المناسبات المختلفة - إذا سلمنا جدلاً بصنعته - يحتوى قدراً كبيراً من «الذات الواجدة» ، ذات الشاعر ، أراد الشاعر هذا أولم يرد ، حتى وإن كان يكرر معنى مسبوقاً فى التراث - وهو ما لم يحدث فى كل الأحوال . والسؤال الباق هو لماذا اختار هذا المعنى دون ذاك ؟ وفى

رثاء هذا دون ذاك ؟ أى أن الخصوصية الذاتية عند شاعرنا سوف تظهر واضحة جلية حتى فى باب «التقليد» الذى أخذ على هذه المدرسة برمتها.

ومن هنا كذلك نجدنا فى حاجة إلى الوقوف عند المعانى المستحدثة فى هذا الباب ، ونقوم بعمل تصنيف يوضح طبيعة تلك المعانى ومصادرها من الذات ـ بطبيعة الحال ـ والمؤثرات الوجدانية الكامنة وراء تكوينها . وإذا كانت مدرسة الديوان قد وقفت عند عدد محدود من النماذج فى شعر شوقى على وجه الخصوص ، (أفرد المازنى كتاباً آخر بعنوان «شعر حافظ») ، فإنها كانت تبحث عن عناصر تؤيد بها ما ذهبت إليه ، ولم تخلص إلى فكرتها نتيجة لاستقراء شمولى للمعانى الشعرية عند شوقى . ولذلك فإن ما أخذته على شعر شوقى ، فضلاً عن أنه تكبير فوتوغراف لما يؤخذ على بعض شعره ، وهو مالا يخلو منه شعر شاعر فى الشرق أو الغرب ، قد أوقع مدرسة الديوان فى المحذور ، ولم تستطع أن تعوّض الجمهور بشعرها عما ألفه عند أميرنا ، وافتقدت التجاوب بين الجمهور وبين شعرها ، حتى شعر زعيمها الفعلى : أول من نادى «بوجدانية» الشعر : «إن الشعر وجدان» ، فى تقديم «ضوء الفجر» سنة ١٩٠٩ . وذلك كله لسبب جوهرى يبدو ـ فى ظنى ـ وراء ما واجهته «مدرسة الديوان» دون مدرسة سابقة ـ مدرسة البعث ـ وأخرى لاحقة ـ أبوللو والرومانسية المصرية ـ من تجاهل جماهيرى . إنها جمدت عند نظريات النقد ، مما أوقعها فى مأزق «الحرفية المعنوية» ، مقابل «حرفية شكلية» أخذتها على «مدرسة شوقى» ، هذا من ناحية . ومن ناحية ثانية انعزلت عن «وجدانية» الجمهور المتلقى ، فلم يجد فيما قدم له ما يعبر عن ذاته من قريب أو بعيد ، فحدثت تلك الهوة التى لازالت قائمة بين شعراء هذه المدرسة والجمهور القارىء ، على عكس ما نجد فى مدرسة لاحقة يعرف من أبنائها على محمود طه وإبراهيم ناجى وأبو القاسم الشابى وغيرهم .

ولا جدال فى أن تصفح الديوانين لأكثر من مرة يعطى قدراً من المعايشة المتأملة تعين على استكشاف عالم الشاعر الوجدانى ، وهو ما قد لا يظهر من قراءة أولى وإن كانت متأنية . ولعل القارىء يلحظ أن الجزء الرابع من الشوقيات يحتوى باب «الخصوصيات» يسبق «الحكايات» ، وأن الجزء الثانى لحافظ [15] يحتوى باب «الشكوى» .. وقد أوهم عنوان شوقى أننا إزاء «خصوصيات» وجدانية لا يمكن إدراجها تحت باب من أبواب الاجتماعيات ، ولكن الواقع غير ذلك (طبع الجزء الرابع بعد وفاة شوقى) . أما «شكوى» حافظ فهى تصوير مؤسٍ لجوانب من واقع حياته ، شقائه وسعيه غير المجدى ، وإخفاقه بعد كد ، وحسراته ، وذكريات شبابه ، وشوقه إلى مصر ، وشكوى الظلم ، ثم رسالة إلى الشيخ الإمام يبثه ألمه .

أما «خصوصيات» شوقى التى تقع فى «ستة وخمسين ومائة بيت فى عشرين قطعة» ، نصفها على الأقل قطع من بيتين أو ثلاث ، تتعلق بابنه على ، وابنته أمينة ، والنصف الباقى ليس من الخصوصيات التى توحى بغير ما ورد فيها ، فهى فى «تهنئة أحمد مظلوم باشا بالنشان المجيدى الأول» ، و«تهنئة صاحب السعادة محمود شكرى باشا برتبة المتمايز» ، و«تهنئة إسماعيل صبرى باشا بالسلامة على إثر حادثة فى قطار» ، ونحو ذلك مما يدخل فى باب الاجتماعيات لا الخصوصيات التى أوهمت «بذاتية» خالصة لا تتدرج تحت أبواب أخر .

ومن هنا نجد أن «الذات الواجدة» قد انفرد بها حافظ فى هذا القسم دون غيره . وهو القسم الذى أصبح فيه الشاعر محوراً للمعنى ، بكل ما يتعلق بحياته الخاصة ، وآماله وآلامه وأشواقه ، وهى عذابات تناثرت فى قصائد مطولة فى غير مناسبة ، ولكنها هنا تتركز فى مضمون متكامل يحتاج إلى دراسة تأصيلية مستقلة .

ولقد تألق شوقى فى التعبير عن مكنون صدره ، وهو بعيد عن مصر فى منفاه . وذلك فى أسى يطالعنا جياشاً منذ بيته الأول :

يانائح الطلح أشباه عوادينا
نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

(أندلسية ـ الجزء الثانى)

وهى من المعانى المتدفقة التى جاش بها صدر شوقى فقدم هذه الأبيات التى تفيض وجداناً صادقاً معتملاً فى صدره :

ماذا تقص علينا غير أن يدا
قصت جناحك جالت فى حواشينا
رمى بنا البين أيكاً غير سامرنا
أخا الغريب : وظلاً غير نادينا
كل رمته النوى ! ريش الفراق لنا
سهماً ، وسُل عليك البين سكينا
إذا دعا الشوق لم نبرح بمنصدع
من الجناحين عيىّ لا يلبينا
فإن يك الجنس يا ابن الطلح فرقنا
إن المصائب يجمعن المصابينا
لم تأل ماءك تحناناً ولا ظمأ
ولا ادكاراً ولا شجواً أفانينا
تجر من فنن ساقاً إلى فنن
وتسحب الذيل ترتاد المؤاسينا
أساة جسمك شتى حين تطلبهم
فمن لروحك بالنطس المداوينا

(أندلسية)

والوجدان الدافق يشيع بين هذه الأبيات التى وصلت إلى ثلاثة وثمانين بيتاً . وهو وجد لم يعطله معنى مقصود يراد به الوصول إلى سامع ، وإنما تدفق التعبير عن الذات بهدف التعبير عنها فحسب ، على غير ما نجد فى بعض قصائد المناسبات المختلفة . وهذه سمة دقيقة من سمات المعانى الشعرية عند شوقى ، على وجه الخصوص :

يا سارى البرق يرمى عن جوانحنا
بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا

لما ترقرق فى دمع السماء دما
هَاجَ البكا فخضبنا الأرض باكينا
الليل يشهد لم تهتك دياجيه
على نيام ولم تهتف بسالينا
والنجم لم يرنا إلا على قدم
قيام ليل الهوى للعهد راعينا
كزفرةٍ فى سماء الليل حائرة
مما نردد فيه حين يضوينا
(أندلسية)

ولعل أبدع ما يصادفنا فى تتبع معانيه ما ورد فى إحدى قصائده الوجدانية المتدفقة بعنوان «زحلة» ـ مدينة لبنانية ـ والتى شهرت لدى جمهوره ببعض أبياتها التى منها :

يا جارة الوادى طربت وعادنى
ما يشبه الأحلام من ذكراك

وهى أبيات مع «الأندلسية» محيرة ، إذ كيف يمكن لشاعر مهما أوتى من ملكات «التقمص» أن يختفى وراء هذه «الصنعة العاطفية» بزعم «التقليدية» أو «الإحالة» أو «التفكك» وهى معانٍ قصر عنها من يزعم «الطبع» دون «التكلف» و «الإبداع» دون «التقليد» وهى معانٍ تجعلنا ـ كقراء ـ فى مجال المقارنة بين ما يزعم «تقليديته» وما يزعم «إبداعيته» ، نرحب «بالتقليدية» ونطلب على نمطها المزيد ، إن كان فى مثل هذا النوع من الشعر تقليد مأخوذ على الشاعر :

ولقد مررت على الرياض بربوة
غنـاء كـنت حـيـالها ألـقـاك
ضحكت إلىّ وجوهها وعيونها
ووجـدت فى أنـفـاسـها ريـاك
فذهبت فى الأيام أذكر رفرفا
بين الجداول والـعـيـون حواك
أذكرت هرولة الصبابة والهوى
لما خـطـرت يـقـبلان خـطـاك
لم أدر ما طيب العناق على الهوى
حتى تـرفق سـاعـدى فـطـواك
(زحلة ـ الجزء الثانى)

ونجدنا مع حافظ فى وقفة متأنية تشيع فيها إحساسات مختلطة من الأسى والحزن والشجن والألم .. «إلى الأمبراطورة أوجينى : نظم هذه القصيدة إجابة لاقتراح صحيفة المؤيد على الشعراء أن ينظموا فى هذه الأمبراطورة ، ويوازنوا بين مجيئها إلى مصر متنكرة تنزل فى فندق سافواى ببور سعيد ، ومجيئها قبل ذلك فى سنة ١٨٦٩ فى افتتاح قناة السويس ، واستقبال الخديو إسماعيل إياها استقبالاً فخماً . نشرت فى ٢٦ يناير سنة ١٩٠٥» وهو موقف يقارن فيه الشاعر بين حالين ؛ حال قدومها وقت الاحتفال بافتتاح القناة ، وما قوبلت به من حفاوة وتكريم ، وحال قدومها بعد وفاة زوجها وهجرها لفرنسا ولجوئها إلى بور سعيد متنكرة .

وهو يأسى لما حلّ بها وما حلّ بقصر إسماعيل .

إن يكن غاب عن جبينك تاج
كان بالغرب أشرف التيجان
فـلـقـد زانك المشيب بـتـاج
لايـدانـيـه فى الجلال مـدانى
ذاك من صنعة الأنام وهذا
من صـنـيـع المهيمن الديان
كنت بالأمس ضيفة عند ملك
فانزلى اليوم ضيـفـة فى خان
واعذرينا على القصور ، كلانا
غيرتـــه طوارئ الحدثـــان
(الجزء الثانى)

ولا شك أن تلبية حافظ للكتابة فى هذا الموضوع ، على الرغم من شكلية الاستجابة ، يعبر عن طبيعة متجاوبة مع حدث يظهر بوضوح تقلب الزمان ، وتغير الحدثان ، ولهذا فقد نجح فى تحريك مشاعر الأسى فى متلقيه ، وهو ما يميز الشعر الوجدانى المعبر عن انفعال النفس البشرية بحدث يعم ، كما أنه يعبر عن حدث يخص .

٣

على الرغم من الملامح الأساسية التى يلتقى عندها «مفهوم الشعر» .. ويتحدد تعريفه . وعلى الرغم من الاتفاق على أن الاختلاف فى هذا المفهوم والتعريف قائم بين مدارس الشعر المختلفة ، فإن «الوجدانية» فى حد ذاتها لاتختلف فى مدلولها باختلاف المدارس لأنها تختص بالوجدان الشاعر ، وإن كانت تختلف فى وسائل التعبير عنه بحكم اختلاف اتجاهات الشعر فى عصوره المختلفة .

وقبل أن نخوض من العام إلى الخاص عالم «الوجدان الذاتى» «والوجدان الجماعى» ، عند شاعرينا ، فى محاولة لتكملة صورة أظن أن بعض عناصر تكونها قد اتضحت ـ يحسن بنا الإبحار فى عالم كل من شاعرينا ، فى محاولة ـ حتمية ـ لتحديد عناصر التكوين الأول لمعانى شاعرينا ومدى اختلاف كل منها ، وفقاً لاختلاف طبيعة الحياة ، وطبيعة ما يحيط بعالم الشاعرين . وهذا قد يعين على تبين درجات «العمق المعنوى» فى شعر كل منهما ، ويعين على فهم طبيعة «المفردات المنتقاة» ومقاييس الانتقاء ومعاييره .

ولاشك أن المتجرد من حديث الذات الشخصية عند كل من الشاعرين ، والمقتصر على محاولة البحث فى «دلالة النص» وحدها دون عون من تاريخ حياة الشخصية الشاعرة ، سوف يلحظ اتساعاً كبيراً فى عالم شوقى الشعرى ، يوحى بنوعية حياة عريضة ، نبعت من اتساع أبعاد عالمه ، على عكس عالم حافظ الذى يضيق حتى يوهم أنه لايخرج عن نطاق عدد من الأماكن محدود ، وعدد من الشخوص أيضاً يتحدد ، وعدد من المناسبات المختلفة ، وفى ذلك ما

يعطى أيضاً نوعاً من الضبابية ، تجعل شاعرنا حافظاً – فى ذهن متلقيه – معلقاً فى هلامية اللازمان واللامكان ، بل قد يتسرب الشك أحياناً فى حقيقة الزمان والمكان ، اللذين وردا فى بعض نصوصه .

ولعلنا نرجع السبب فى هذا التباين بين عالم الشاعرين ، إلى طبيعة حياة شوقى المنفتحة على عوالم فى الداخل ، وعوالم فى الخارج ، بل على ثقافات أخر أضفت على تجربته الخاصة بعداً لم يتوفر لصاحبنا حافظ بحكم محدودية أبعاد عالمه الخاص الذى يضيق لينحصر فى الحوادث الكبار فى مصر ، وفى أماكن لا تعدو وسط القاهرة ، حيث عابدين ودار الكتب .

فعالم شوقى يحلق مع الطائرين «فدرين» و«بونية» من باريز إلى مصر ، ثم مع شكسبير ، ثم مع مسجد أيا صوفيا ، ومن غاب «بولونيا» إلى البسفور ، إلى الأندلس ، إلى الكونكورد ، ومن طوكيو إلى دمشق ، إلى جسر البسفور ثانية .

وهو عالم يتسع رحابه لتتجدد لشوقى معانيه ، وتتسع آفاق معارفه ، بينما نحن مع حافظ فى نص واحد ينبئنا عنوانه عن «رحلة حافظ إلى إيطاليا» (الجزء الأول) ، ويبدو أنها رحلة لم يتعاطف معها كثيراً فأثمرت مولوداً واحداً عقيماً . هذا فضلاً عن آفاق المعارف المحدودة فى زمان ما ومكان ما أقرب إلى «الهلامية» غير محددة المعالم ، أو هو على الأقل تذوق انطباعى .

ومن هنا فنحن مع شوقى أكثر عمقاً ، بينما مع معانى حافظ أكثر قرباً من ظاهر نعرفه . وهو ظاهر مدرك ، على مستويات متعددة ، يصل إلى حد الإيهام «بالعمومية المعنوية» بينما نحن مع بعض فكر شوقى حيث تتقلب الأفكار على أكثر من وجه ، وحيث تعمق الثقافة فى تنوع يثمر كثيراً على عدد كبير من مستويات المعانى .. ينتقل من تاريخ مصر الفرعونية «من أى عهد فى القرى تتدفق» إلى تاريخ العرب فى الأندلس «أندلسية – أميرة الأندلس» .. إلى تاريخ مصر الرومانية «مصرع كليوباترا» إلى تاريخ العرب الأدبى «مجنون ليلى» وهى انتقالات متعمقة غير مفتعلة («نموذج «أيها النيل» دليل عمق الثقافة على مابه من هنات تختص بالمعنى ، أو باستخدام المفردات اللغوية ليس هنا مجالها») هذا فضلاً عن إحساس شوقى المتميز بنبض واقعه الاجتماعى المتمثل فى إحساسه الشديد «بالمصرية» التى ظهرت مع بداية القرن العشرين ، وازدهرت مثمرة حركة البرجوازية المصرية المصاحبة لثورة سنة ١٩١٩ .

وتميل كفة ميزان شوقى فى عدد آخر من المجالات المعنوية ، فهو شاعر له موقف . وهو موقف واضح المعالم محدد الأبعاد . له موقف من «المصرية» ، وموقف من «الإسلامية» وموقف من «التركية» ، بل من «الفرعونية» . له إحساس خاص يتجاوب مع طبائع الحضارات المنتمية .

وفى مجال الشكل فلشوقى أيضاً مجالات تجريب تعطيه حق الريادة فى عدد منها . له ريادة فى فن المسرح المقروء . (لم يكتب شوقى للمسرح .. ولكن مسرحياته أُدِّيَتْ) .. وريادة فى قصص الأطفال «اللافونتينى» . وريادة فى تقديم نص شعرى فصيح أو عامى يرق بمستوى الغناء الهابط .. بل ريادة مع التعامل مع فن الشعر يكمل دوراً سبق إليه البارودى «الإمام» . ولقد صاحب حافظ – دائماً – بالإحساس بالتبعية لشوقى .. بل لم تخل دراسة كبار دارسينا الأدبية من هذا الإحساس بالتبعية .. فحافظ يجرب فى عدد من المعانى التى سبقه إليها شوقى (انظر باب المراثى وقد سبق أن أشرت إلى ذلك) . وحافظ يجرب مقطوعة تمثيلية «بين جريح من أهل بيروت ، وزوج له اسمها (ليلى) وطبيب،ورجل عربى» ..

وحافظ يحاول الوقوف على آفاق من المعارف الغربية فيترجم أبياتا لشكسبير ، وأخرى عن جان جاك روسو .. ويترجم «البؤساء لفكتور هوجو» .. ويقلد أسلوب المقامات العربية فى «ليالى سطيح» .. بينما يجرب شوقى فن القصص فى «النضيرة بنت الضيزن» .. وثلاثية «أول الفراعنة» و«تمدن الفراعنة» و«آخر الفراعنة» فضلاً عن «لادياس» .

وهى ثقافات انعكست على طبيعة انتقاءات شاعرينا لمفرداتهما .. وهذه دراسة دلالية فى حاجة إلى محاولة تبين :

- نوعية المعجم اللغوى لكل من الشاعرين ..
- طبيعة دلالات المفردات ، وتنوعها وما قد يكون مستحدثاً لدى أى منهما من معانٍ .
- طبيعة المفردات شائعة الاستخدام .. والربط بينها فى محاولة لاستكشاف بعض جوانب حركة الذات الشاعرة .. من وجهة النظر النفسية .. تعين على تبين طبيعة «الذات الواجدة» .

ولعل الملحوظة التى يتفق فيها قدر كبير من الباحثين أن مفردات حافظ أكثر قرباً من لغة يعرفها قدر أكبر من الناس ، بينما تميل لغة شوقى فى بعض الأحيان إلى الإغراب . كما أن لغة شوقى قد استمدت بعض مفرداتها من سياحاته الثقافية فى أرجاء الحضارات العربية والفرعونية والإسلامية والشرقية بعامة .. على حين نجد مفردات حافظ أقرب إلى السلامة والانطباعية .. وقد نجد تعليلاً نفسياً لهذا – يحتاج إلى وقفة متأنية – للمقارنة بين جوانب شخصية كل من الشاعرين وتوافقها مع أسلوبه .. هذا من منطلق أن لغة الإنسان جزء من تركيبته النفسية ، وأن انتقاءه للمفردات يعتمد على طبيعة ما يريد الإفصاح عنه من داخل تكوينه الذاتى .. وربما نجد فى تراكيب شوقى الجزلة الفخمة جانباً من طبيعة حياة القصور الفخمة الجزلة ، بينما نجد توافقاً بين بساطة حافظ وانبساطيته مع بساطة لغته وانبساطيتها .

وتجدر الإشارة إلى أن عطاء هذه المدرسة – جميعا – رغم نبوعه من التراث العربى وغير العربى – أحياناً – إلا أن توظيفه لعطاء التراثات المختلفة ، واستدعاءه بعض مضامينها لم يكن نابعاً من إدراك فطن لأهمية المواءمة بين هذه الاتجاهات ، وبين اتجاه التعبير عن المضمون المعاصر ، والمحتوى المعيش . وبمعنى آخر فإن هذه المدرسة لم

تستعن بالتراث بنفس الطريقة مثلا التى نجدها عند مدرسة الشعر الحديث .. فقد قدم شوق «مجنون ليلى» وقدم صلاح عبد الصبور «ليلى والمجنون» وكلاهما «توظيف» لقصة تراثية قديمة .. ولكن شوق أعاد كتابتها كما هى - فى تصوره - بينما وظفها صلاح عبد الصبور لمضمون آخر ومحتوى جديد .. يظهر حتى من تركيبة العنوان فى الحالين فهو عند صلاح عبد الصبور مغاير.

* * *

٤

ويخضع شاعرنا لمجال تقسيم نقدى : الوجدان الذاتى ، والوجدان الجماعى .. وكلاهما تعبير يختص «بالذات الواجدة» ؛ أولها يعمد إلى الالتفاف حول المكنون الداخلى فى النفس الشاعرة . وثانيهما يتعاطف مع ذوات الآخرين فى مشاركة «غير مفتعلة» كمظهر من مظاهر التجاوب الوجدانى مع المجموع .

وقد يُظن أن «الوجدان» مرتبط بقضايا الذات فى علاقتها مع نفسها فحسب ، وهو ما يتردد كبديهية على مستويات التلقى المختلفة ، ولكن الحقيقة أن جانباً كبيراً من الوجدان مرتبط بكون الإنسان حلقة فى سلسلة متشابكة من الحلقات المتماسكة - أراد أو لم يرد - (هناك بديهية نفسية تؤكد اشتراك الإنسان فى المجتمع بدرجة أو بأخرى) ولأنه جزء من هذا الكيان المتكامل فهو فى وجدانه متفاعل به ، وهو مرتبط بحركته الوجدانية أيضاً .. بل قد يكون من الأنسب أن نقول إن «الوجدان الجماعى» أقرب إلى الصدق من «الوجدان الذاتى» . الأول منفتح على حركة الحياة بوعى ، والثانى منغلق على أزمات «الذات الواجدة» .

«والوجدان الذاتى» عنصر رئيسى من عناصر فن الشعر ، كتجربة ذاتية قد لا يعبر الشاعر عنها تعبيراً مباشراً ولكنها تنعكس على تعامله مع الأفكار والمعانى المختلفة[١٦] . ويعترف النقد الحديث بكافة العوامل المؤثرة فى تكوين «الوجدان الذاتى» .. وهى عوامل خارجية تتعلق بالبيئة والعرف والعادات والتقاليد والموروثات والأحوال الاقتصادية والظروف السياسية ، والحركة التاريخية للمجتمع .. وعوامل داخلية بدءاً من الغرائز وانتهاء بالانفعالات الشعورية أو اللاشعورية مروراً بالموروثات الخِلْقية والخُلقية على السواء ..

ولأن «الوجدان الذاتى» هو محصلة هذه التركيبة المتشابكة المعقدة من العوامل الخارجية والداخلية ، فهو متعاطف فى المقام الأول مع «المرأة» باعتبارها عنصراً مشاركاً أو قاسماً مشتركاً بين العوامل الخارجية والعوامل الداخلية .. إذ هى متدخلة أيضا رغم أنف «الذات الواجدة» (لا يملك الإنسان منع شعوره من الحركة .. على أى نحو من الأنحاء .. قد يملك التحكم فى إظهار المشاعر ، ولكن لا يملك إيقاف حركة الشعور أو توجيهها) .. ومن هنا نقول إن شعور الإنسان نحو المرأة شعور إيجابى فى مراحل متعددة من العمر، كابن وكحبيب وكعشيق وكزوج وكغريم .. إلى آخر هذه التسميات الدلالية .

ولذلك فمن العبث القول بأنه لا اثر للمراة فى حياة حافظ ، أو أنها لا تمثل عنصراً حيوياً فى حياته أو فى حياة شوق . فلا يكفى ألا تذكر أخبار هذا الجانب فى التأريخ لحياته لتصبح حياته غفلاً منه ، فلا بد أن حباً قد داعب مخيلة كل منها فى فترة الشباب أو فترة المشيب ، ولا بد أن يكون الشعور «الشاعر» قد حاول ولو على سبيل «التجريب» لا «التقليد» محاولات شعراء يقرأ لهم فى التراث .. أما ألا يذكر تاريخ حياتها هذا الجانب بالتفصيل أو بالتلميح ، فيرجع لطبيعة العصر الذى لم يكن يسمح بالتعرض لهذا الجانب من جوانب حياة الإنسان ، بحكم الطبيعة الشرقية من ناحية ، وطبيعة العرف السائد من ناحية أخرى .

ومع ذلك فغزليات شوق تتسم بالرقة العاطفية المفرطة . وهى غزليات عاشق ولا يمكن أن تكون تقليداً «طللياً» موروثاً .. حتى وإن بدت كذلك . وهذه قضية إن افتقدنا دليلنا العلمى عليها ، فيكفينا الدليل الشعورى أو الانطباعى الذى هو جانب آخر من جوانب التذوق الجمالى ، يجب ألا يغفل مها تطورت وسائل النقد العلمى الحديث .. فالغزليات المتناثرة غزليات رجل عرف معنى معاناة حب المرأة .. وعاش هذه التجربة بوجدان شاعر .. أما من هى ؟ وكيف كانت علاقتها ؟ فهو أمر يخضع للبحث فى العوامل المؤثرة فى مجريات حياته اليومية الخاصة .. وهو ما لم تستطع كتابات الذين كتبوا عنه الوصول إلى مكنونها ، أو التعرف على جوانب أخرى من حياته تهم النقد الحديث الآن .. (انظر باب النسيب فى الجزء الثانى من الديوان) .

أما عن حافظ فقد رفض أن يشغل بالنسيب والتشبيب حيزاً من ديوانه ، وهو لا يعنى انصرافه عن هذا المجال .. ولكن يعنى أنه - لسبب ما - لم يمل إلى خوض هذا الجانب الذاتى المفرط فى الذاتية يعرضه على متلقيه .. فباب الغزل عنده يحتوى تسعة وعشرين بيتاً - متفرقة منها سبعة «ترجمة عن جان جاك روسو» ومنها ما يحمل عنوان «فى جندى مليح» .. ثم بيتان تحت عنوان (يقين الحب) :

أذنتك ترتابين فى الشمس والضحى
وفى النور والظلماء والأرض والسما
ولا تسمحى للشك يخطر خطرة
بنفسك يوماً أننى لست مغرماً

وبيتان بعنوان «الخال» ، وأربعة بعنوان «رسائل الشوق» :

سور عـنـدى لـه مـكـتـوبـة
ود لو يسرى بها الروح الأمين
إننى لا آمن الـمـرسـل ولا
آمن الكتب على ما تحتوين
مستهن بـالـذى كـابـدتـه
وهو لا يـدرى بماذا يستهين
أنـا فى هـم ويـأس وأسى
حاضر اللوعة موصول الأنين

أما باب النسيب عند شوق فقد حفل بخمسين قصيدة أو نحوها

«غير معنونة» تحمل الكثير من مجالات التجريب فى باب الوجد والهيام .. وتتردد فيها معانى السهد والسهاد والبكاء والشكوى والأنين والنجوى والسهر والعشق والبلى والـداء والهجر والمنى والنعيم والشقاء واللقاء والتنائى والنسيان والوفاء والعناء والغيرة والغلة واللوم والوشاية والهوى والوداد والهيام والعذاب والغضب والرضى والنفور والسلوان والأشواق والصبابة والجوى .. إلى غير هذه المفردات فى معجم الحب والمحبين. ولقد ترددت فى هذه الأبيات معانٍ تعبر عن مكنون تعامل الإنسان مع ذاته .. فيها – مع النظر النقدى المتأمل – جانب من الصدق ينبىء عن صدق التجربة التى لم يحدثنا بها أحد من مؤرخى حياة أمير الشعراء .. ولم يحدثنا بها الشاعر بحكم طبيعة شرقية .. حتى عندما صرح حافظ فى إحدى قصائده بغرامه بيابانية بدا الشعور فيها مفتعلاً .. وقد ضمن قصيدته التى حملت عنوان «غادة اليابان» الإشادة بالشجاعة التى ظهرت بها أمة اليابان فى الحرب بينها وبين روسيا .. (الجزء الثانى : ص٧).

ويبدو فى ديوان حافظ بعض التقديم «الطللى» أو «الغزلى» الذى يبين – إن صدق – جانب العمق الوجدانى لدى الشاعر ، فهو يبدأ بعض مدائحه بالحديث التقليدى :

حـــال بين الجفن والوسن
حـــائـل لوشئت لم يـكـن
أنـــا والأيـام تـقـذف بى
بين مشـتـــاق ومـفـتتن
لى فؤاد مـنـك تـنـكـره
أضـلـعـى ، من شدة الوهن
وزفير لو عـــلـمـت بـه
خـلت نـار الـفـرس فى بدنى

وإذا افترضنا – جدلاً – تقليدية حافظ فى هذه المعانى ، فإن سؤالاً يبقى .. لم التقليدية فى هذه المعانى دون غيرها ؟ ولم اختار حافظ أن يقلد هذا النوع من المعانى .. لولا أنها تتفق مع عامل ذاتى يطرب له ، أو يتمناه على أسوأ الفروض .. فالصب يشتاق إلى الجفاء أحياناً .. (هذا مدخل فى الرد على دعوى التقليدية يفندها ويردها إلى عناصر نفسية اجتماعية فى حياة الشاعر وحركة وجدانه الحية) .
[النص السابق تقديم مدحة لعبد الحليم عاصم باشا جـ١ ص١]

ثم يقدم فى مدحه لمحمود سامى البارودى ما يعبر عن شىء يجيش فى صدره ، عبر به عن ذاته من ناحية ، وعن ذات الممدوح العاشقة من ناحية أخرى :

تعمدت قتلى فى الهوى وتعمدا
فما أثمت عينى ولا لحظه اعتدى
كلانا له عذر فعذرى شبيبتى
وعذرك أنى هجت سيفاً مجردا
هوينا فما هنّا كما هان غيرنا
ولكننا زدنا مع الحب سؤددا

هذه الأمثلة تؤكد وجدانية جانب من حياة حافظ .. وهو جانب لعبت فيه امرأة ما .. أو أكثر .. دوراً فى حياته ، وهو ما لم يمكنه التصريح به ، كما لم يمكن شوقى – على انطلاقيته بصورة أكبر من حافظ – أن يصرح به .

ويتميز محتوى المعانى عند حافظ بجانب هام فى التعبير عن صدامه مع واقع حياته ، مما يشكل باباً من أبواب التعامل من منظور يختلف عن منظور شوقى للحياة ومواجهتها .. وفى هذا الباب تتردد مفردات : الشكوى – الحظ – الحسرات – الشقاء – أزرى – الذبيح – القدح المنيح – الشحيح – الحزن – البلوى – الأسى – السعى – التندم – الجزع – التألم – المذلة – البلى – التجشم – المرارة – الردى – الهم – الكرب – الموت – السهر – الإخفاق – الكمد ... إلى غير ذلك من معجم يعبر عن مكنون ما يعتمل بصدر شاعرنا فى مواجهته المرة مع الحياة منذ بدء تعرفه عليها فى الصغر .

ويحتوى هذا الباب فى الشكوى ثلاث عشرة قصيدة ، تفصح عن جفاء أصيل بينه وبين الحياة برمتها ..

ولا جدال فى أن دراسة شعر شوقى وحافظ دراسة متأنية مدققة ، والوقوف عند ما يتردد فى أثناء قصائدهما من معان ، يمكن أن يدلنا على طبيعة ونوعية الوجدان الشاعر عند كل منهما ، ويمكن أن يزيد من اقترابنا من عالمها الوجدانى عن طريق محاولة المواءمة بين تلك المعانى وأحداث الحياة الخاصة وما يعتمل فيها من جوانب حركة فى اتجاهات مختلفة .

° ° °

٥

إن أهم ما يلاحظ فى شعر رائدينا وعيهما الواضح بحركة ونبض واقع الحياة فى مصر فى مراحلها المختلفة ، ونحن لا نجد فى هذا الوعى الواضح «عمداً» من أى نوع .. وإنما نجد تجاوباً ينبع من مكنونات الذات دون إدراك منطق بطبيعة ما يهدف إليه ..

فالجزء الأول من القرن العشرين يشهد اتجاهاً حاداً نحو «المصرية» ، بعد حركة الاستعمار واندحار العرابيين ووفاة مصطفى كامل وهوان القيادة الوطنية .. وضبابية رؤية المصير الوطنى .

والجزء الأول من القرن العشرين يشهد – إلى جوار ثمار الاتصال بالغرب – ازدهاراً فى الاتجاه «الإسلامى» على نحوما ، يبدو فى الدعوة لإصلاح الأزهر ، وفى قيادة الشيخ الإمام .. وفى العكوف على طبع التراث الإسلامى كرد فعل لحركة الاتصال بالغرب وما نتج عنها من اتجاهات «علمية» ..

والجزء الأول من هذا القرن أيضاً يشهد ازدهار الطبقة الوسطى المصرية التى كان لها الدور الأكبر فى أحداث ثورة ١٩١٩ ..

ونتيجة لهذه المحصلة المتشابكة المعقدة ، لجأت القريحة المبدعة إلى حضن التاريخ المصرى أحياناً (انظر مصريات شوقى وفرعونياته) .. أو الإسلامى أحياناً أخرى (انظر مدائح شوقى النبوية ، وعمرية حافظ الإسلامية) .. فى محاولة للركون إلى المجد الغابر إزاء مجد الحاضر المفقود .. بعد تمكن الاحتلال الإنجليزى واندحار الحركة الوطنية العرابية

وتكتمل عناصر «الوجدان الجماعى» على درجات متفاوتة بين شاعرينا ، فشوقى يبدو أكثر عطاءً فى هذا المجال وأعلى صوتاً .. وأقرب دليل على ارتفاع صوته قصيدته المطولة «أيها النيل» التى وضع فيها خلاصة علم وخلاصة شعور فردى وجماعى .. «فى مهرجان هزت الدنيا به أعطافها واختال فيه المشرق» .

ونستطيع أن نتعامل فى «الوجدان الجماعى» معها من هذا المنظور :

- التعاطف مع المصير الوطنى بحكم الاندماجية الشعورية .
- التعاطف مع القضايا الاجتماعية المختلفة .
- الإحساس بمسئولية المشاركة فى حركة المجتمع فى جوانبها المتعددة السياسية والاجتماعية والمصيرية .

ومن هنا كان الوقوف عند الأحداث الوطنية الجسام «حادثة دنشواى» و«وفاة مصطفى كامل» «رالشكوى من الاحتلال» «وتصريح ٢٨ فبراير» وغيرها .. والتعاطف مع الأنشطة الاجتماعية ، خصوصاً فى ديوان حافظ ، وهى الأنشطة الخاصة برعاية الأيتام والمشردين والأطفال وغيرها .. وهى مشاركة وجدانية متعاطفة .. يلوح فيها نبض الحس الخاص .. وحركة المشاعر المختلفة . (انظر قصائد : رعاية الأطفال ، مدرسة البنات ببور سعيد ، ملجأ رعاية الأطفال ، محاورة حافظ وخليل مطران فى حفل أقامته جمعية رعاية الطفل ، دعوة إلى الإحسان ، جمعية الاتحاد السورى ، الجمعية الخيرية الإسلامية ، جمعية إعانة العميان ، ملجأ الحرية ، جمعية الطفل ، فى الجزء الأول من ديوان حافظ) . ويلاحظ اهتمام حافظ الشديد بكل ما يختص برعاية الأطفال والمحتاجين ، وتعاطفه مع جمعيات تنشأ لهذا الغرض ، وهو إحساس صادق ينبع من إدراك حس مرهف خاض تجارب البسطاء والمعوزين ..

هوامش :

(١) من المآخذ التى تؤخذ على أحمد شوقى أنه لم يتحدث عن الحادثة التى هزت ضمير مصر وهى حادثة دنشواى إلا فى ذكراها السنوية .. وبعد مرور عام كامل على وقوعها .

(٢) ما يعنينا فى الدراسة الأدبية من هذا الفن هو «النص المسرحى» وحده .. ذلك أنه كنص لا يتحول إلى عمل مسرحى متكامل إلا عن طريق مجموعة فنون أخرى تكاثرت بحيث أصبح من الضرورى التنبيه إلى أن انتماء المسرح للأدب ليس إلا من حيث كونه نصاً مكتوباً ، أما بقية الفنون كالإخراج والأداء والإضاءة والديكور والملابس وغير ذلك من فنون فهى لا تنتمى إلى الدراسة الأدبية ، وإنما إلى فن كل منها اللذى رسخ الآن وأصبح له مختصون .

(٣) «صنم الألاعيب» : التسمية التى أطلقها المازنى على عبد الرحمن شكرى بعد أن دب الخلاف بينهما ، وقد هاجمه المازنى هجوماً عنيفاً .. انظر : الديوان فى النقد والأدب : عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى . الطبعة الثالثة : دار الشعب ص : ٥٧ ، ص : ١٧٧ .

(٤) للعقاد دراسات حول : ابن الرومى وأبى العلاء وبشار وأبى نواس وابن أبى ربيعة وجميل بثينة وغيرهم .. وهو يعد البارودى «إمام» الشعر الحديث . انظر فى «البارودى كتاب العقاد «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» . وقد أفرد له أربعة فصول .

(٥) انظر فى هذا :

Literary Criticism; Plato to Dryden by; Allan H. Gilbert.
Detroit, Wayne State University Press. 1962.

خصوصا ماكتبه جون دريدن سنة ١٦٦٨ بعنوان .

«An Essay of Dramatic Poesy».

ص : ٦٠٠ وما بعدها .

(٦) فى «شوقى أو صداقة أربعين سنة» للأمير شكيب أرسلان حديث عن جهد شوقى وإحساسه بمكانته التى تبوأها عند الأمير والتى جهد ليحرص عليها فى أكثر من موضع .. انظر الكتاب طبعة عيسى البابى الحلبى . سنة ١٩٣٦ .

(٧) انظر فى البارودى : كتاب شوقى ضيف : البارودى دار المعارف .. وكتاب على الحديدى بسلسلة «أعلام العرب» ، وزارة الثقافة ..

(٨) انظر فى حياة شوقى : كتاب شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث .. دار المعارف .. وكتابى طه وادى : شعر شوقى الغنائى والمسرحى : دار المعارف وأحمد شوقى والأدب العربى الحديث : دار روزاليوسف : كتاب روزاليوسف العدد الثامن أكتوبر سنة ١٩٧٣ .

(٩) فى حياة حافظ إبراهيم : انظر حافظ إبراهيم : شاعر النيل . عبد الحميد سند الجندى دار المعارف مكتبة الدراسات الأدبية - ١٣ .

(١٠) لا يروى أحد من صحب شوقى شيئاً عن هذا فى لقاءاته بالشاعر فى باريس قبل النفى انظر : شوقى أوصداقة أربعين سنة للأمير شكيب أرسلان .

(١١) يبدو من تاريخ حياة شوقى أنه قد دفع فضل الأمير عليه من فنه .. فترفض مسرحيته الأولى «على بك الكبير» .. ويرفض نشر بعض شعره فى «الوقائع» لأنه لم ينصرف إلى مدح الخديو فحسب .. ولعل هذا وحده يكفى كى يشعر الشاعر بعوامل من الضغط والتقييد الذى لا يتناسب مع تطلعه نحو الانطلاق التعبيرى والتحرر .. انظر شوقى : لشكيب أرسلان وأحمد شوقى : طه وادى . طبعة روزاليوسف سنة ١٩٧٣ .

(١٢) جمع الدكتور محمد صبرى السربونى مالم ينشره شوقى من قصائد فى ديوان «الشوقيات المجهولة» طبعت فى دار الكتب المصرية سنة ١٩٦١ - ١٩٦٢ . كما صدر الجزء الرابع من الشوقيات بعد وفاة شوقى ..

(١٣) آخرها «البخيلة» ، وهى لم تنشر فى حياته ولم تكتمل وقد قامت مجلة «الدوحة» القطرية أخيراً بنشرها مسلسلة فى أربعة أعداد بدءاً من العدد ٦٢ فبراير ١٩٨١ حتى العدد ٦٥ مايو ١٩٨١ . مع تعليق وملاحظات كتبها حسن طلب .

(١٤) يمكن تتبع المعنى الواحد عند الشاعر فى ديوانه .. وفى قصائده جميعاً ، فى محاولة لتأصيل أفكاره فى هذا المجال من ناحية ، والكشف عن مراحل نضجها وتطورها من ناحية ثانية .. كفكرة القبر وما يوحيه من معان .. وكيف ترددت فى بقية القصائد - إن وجدت - وإن لم تتكرر فى قصائد أخرى فلم ؟ .. ولماذا اقتصر ورودها على هذا النص دون غيره .. وهى دراسة مثمرة ولاشك خاصة إذا ما اقترنت بطبيعة اللغة المستخدمة فى التعبير عن الفكرة ومدى تطورها أو جمودها .

(١٥) اعتمدت فى نسختى الديوانين على طبعة دار الكتب المصرية لديوان شوقى سنة ١٩٤٦ وطبعتها أيضاً لديوان حافظ سنة ١٩٣٧ الأول فى أربعة أجزاء ، والثانى فى جزأين .. كما رجعت إلى طبعة أخرى بالنسبة لديوان شوقى وهى طبعة المطبعة التجارية الكبرى (د. ت) .. وطبعة المطبعة الأميرية لديوان حافظ سنة ١٩٤٨ .

(١٦) انظر فى مجال «التجربة الشعرية» «والتجربة الشعورية» كتاب «الشعر والتأمل» لهاملتون . ترجمة محمد مصطفى بدوى مراجعة سهير القلماوى . المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر أبريل ١٩٦٣ .

• انظر «المنفى وأثره فى شوقى وشعره» لمحمد مندور . مجلة «المجلة» العدد ٧٠ السنة السادسة نوفمبر ١٩٦٢ .. وكان الإنجليز قد نفوا شوقى إلى إشبيلية بالأندلس بعد عزل عباس حلمى وتولية حسين كامل وقد عاد من المنفى سنة ١٩٢٠ .

الشعر والتاريخ

قاسم عبده قاسم

ثمة علاقة جدلية بين الفن والتاريخ . فالفن مصدر هام من مصادر المعرفة التاريخية ، كما أن التاريخ ، بأحداثه وظواهره وشخوصه وأبطاله ، منبع للوحي والإلهام فى الفن . والحدود بين الفن والتاريخ ليست حدوداً صارمةً مانعةً ، وإنما هى حدود متداخلة بحيث تحسبها حدوداً وهمية فى كثير من الأحيان[1] . فالإنسان هو الموضوع المشترك لكل من الفن والتاريخ . وهو ، من ناحية أخرى ، المبدع فى دنيا الفن وصانع أحداث التاريخ . وبينما يرتبط التاريخ بالزمان إطاراً ، وبالمكان مسرحاً على نحو محدد واضح ، نجد ارتباط الفن بالزمان والمكان ارتباطاً فضفاضاً ، فالفن قد يتخطى حدود الزمان والمكان فى سبيل قيمة فنية بعينها ، بيد أنه لا يستطيع أن يخرج عن نطاق الزمان الإنسانى أو بيئة الإنسان خروجاً مطلقاً .

وإذا كنا نقول بأن الفن ، بكافة أجناسه من فنون القول وفنون الشكل ، مصدر هام من مصادر المعرفة التاريخية ، فإن قولنا هذا راجع إلى ماهية التاريخ نفسه . فالتاريخ من أكثر العلوم ارتباطاً بالإنسان ؛ ذلك أن التاريخ ، كعلم ، يلهث وراء الإنسان من عصر إلى آخر ؛ باحثاً ومستفسراً ، فى محاولة لأن يفهم الإنسان ويُفهمه حقيقة وجوده على سطح الأرض . والعلاقة بين الإنسان والتاريخ علاقة جدلية أيضاً ؛ إذ يؤثر كل منهما فى الآخر ويشكله بدرجة أو بأخرى . فالإنسان فاعل تاريخى ، بمعنى أنه يصنع التاريخ (سواء كان واعياً بدوره التاريخى أو لا) . كما أن الإنسان ، من ناحية أخرى ، من نتاج التاريخ ؛ فهو الكائن الوحيد الذى يعى صيرورة الزمن ويفيد منها ما يضيف جديداً إلى خبراته على الدوام . وبمرور الزمن تتراكم إنجازات البشر الحضارية لكى تصير تراثاً (أى تاريخاً بمعنى من المعانى) . ولكن هذا التراث ، أو التاريخ ، لا تنقطع صلته بالحاضر الإنسانى[2] . فالماضى هو الأب الشرعى للحاضر ، وإنسان اليوم بفكره وخبراته هو ثمرة تجارب وأفكار الإنسان منذ بدأ يسعى على سطح هذا الكوكب . فالماضى يعيش فى الحاضر بشكل مستمر ، وليس من المتصور ، على أية حال ، أن يكون عالم اليوم بكل ما يحويه نتاجاً للحاضر فقط . وإذا كان الإنسان فى حاضره يخضع ، جزئياً لماضيه ؛ فإن تفسير ظواهر هذا الحاضر ومشكلاته يفرض علينا أن نبحث عن جذورها فى الماضى . والتاريخ ، كعلم ، هو وسيلتنا لذلك ؛ فلكل ظاهرة فى المجتمع جذورها ، ومن يحاول فك غموض الظاهرة ، أو الكشف عن أسرارها دون الاستعانة بالتاريخ إنما يحرث فى البحر .

وقد مضى زمن كان فيه مصطلح «التاريخ» مرادفاً لكل نادرة أو عجيبة ، ثم تخلى التاريخ عن مكانه التقليدى فى تصوير الأباطرة والسلاطين ، والملوك ، والأمراء لينزل إلى خضم الحياة العامة باحثاً عن الحقيقة . إذ كان التاريخ ربيباً للقصور وساكنيها ؛ يبحث عن أسرار الحكام وأخبارهم ، يفتش عن الفتن والدسائس فى دهاليز البلاط ، ويسعى وراء نصوص المعاهدات ، ويتصنت على محاورات المفاوضين ، أو يسعى فى ركاب القادة إلى ساحات الوغى ، يطربه

صليل السيوف ، ويشجيه مشهد القتال ، يسمع صيحات النصر وأنات الجرحى ؛ ولكن التاريخ تخلى عن هذا المكان التقليدى الذى قبع فيه طويلاً ونزل يسعى وراء الحقيقة فى الشوارع والطرقات والأسواق ؛ بين جموع الفلاحين وجماهير العمال ، وجماعات المثقفين والفنانين والشعراء . لقد بدأ التاريخ يدرس أحوال صُنّاع التاريخ الحقيقيين من بسطاء الناس فى المصانع والحقول والمدارس والجامعات وأماكن العبادة ، ونوادى الأدب وقاعات الفنون . وتمثلت النتيجة فى تلك الفروع الكثيرة التى تفرع إليها مسار الدراسة التاريخية[٣] .

هذا التطور الذى ألمّ بعلم التاريخ هو الذى يجعل للفن ، كمصدر من مصادر المعرفة التاريخية ، قيمة كبيرة لدى المؤرخ الذى يعكف على إعادة بناء الماضى متسلحاً بمنهجه الاستردادى . فإذا كان مفهوم «التاريخ» قد اتسع ليشمل مسيرة البشر الحضارية ، فإن مصادر المؤرخ ، التى تساعده على إعادة تصوير الماضى ، قد تنوعت بحيث تشمل كافة ما أنجزه الإنسان ، أو فكر فيه ، أو تطلع إليه بأمل ، منذ بدأ يسعى على سطح الأرض . وفى أشكال الإبداع الفنى المتنوعة (من فنون القول شعراً ، ورواية ، وقصة ، وخطابة .... وغيرها ، إلى فنون الشكل من عمارة ، ونحت ، وتصوير ... وغيرها) يجد المؤرخ مادة تاريخية خصبة . فالفن كمصدر من مصادر المؤرخ يعكس روح العصر الذى يهتم به ، ويكشف عن الحال الوجدانية فى ذلك العصر ، كما يساعده على الاقتراب أكثر من هدفه الذى هو إعادة بناء صورة الماضى . إذ إن الفن يساعد المؤرخ على فهم إنسان العصر الذى يدرسه ؛ بمشاكله ، بآماله وهمومه ، برفعته وضعته ، بنجاحاته وإخفاقاته ، بإنجازاته وإحباطاته ، بقيمه ومثله وأخلاقياته . وهذه كلها أمور لا نجدها بسهولة ، وربما لا نجدها إطلاقاً ، فى طيات الوثائق التاريخية التقليدية ، أو فى كتابات المؤرخين . يضاف إلى ذلك أن أشكال الإبداع الفنى تنبىء عن مزيد من التفصيلات الدقيقة فيما يتصل بالنظام الاجتماعى والاقتصادى والسياسى فى أى عصر نهتم بدراسته . كما تسهم أشكال الإبداع الفنى ، بأدواتها وأطرها التعبيرية الخاصة ، فى إعادة بناء صورة الماضى وبعث روحه من مرقدها .

ومن ناحية أخرى ، يجد الفن لنفسه الوحى والإلهام فى أحداث التاريخ وظواهره وأبطاله . هذا الاستيحاء التاريخى فى الفن سمة عامة فى الفنون الإنسانية . ويكثر لجوء الفنان إلى معين التاريخ فى عصور التردى والإحباط ، إذ يتوجه الفنان إلى التاريخ بحثاً عن المثل الأعلى ، رغبة فى التعويض العاطفى ، وربما رهبة من وطأة زمن العجز الذى يحياه وهرباً إلى أحضان الماضى الذى قد يبدو مجيداً أو مثالياً بالقياس إلى الحاضر . وهنا نجد أن الفنان الذى يستلهم التاريخ فى إبداعه الفنى يتخذ من الأحداث (أو الحقائق) التاريخية نواة ينطلق منها خياله الفنى الخالق وينسج حولها من رؤيته ورؤاه الإبداعية . وهنا يكون الخيال الخالق للفنان مقيداً بالإطار التاريخى العام الذى وضع نفسه رهن أغلاله ؛ فهو يبدأ بالحدث التاريخى المادى المائل لينطلق صوب الرمز المعنوى او المثال . وقد يبتكر شخوصاً وأحداثاً فرعية فى الإطار التاريخى العام لتحقيق هدفه الفنى.

ويجمل بنا أن نتريث بعض الشىء لنتأمل الفرق بين مهمة المؤرخ ومهمة الفنان . فالمؤرخ ينشد الحقيقة التاريخية المجردة ، وهو فى بحثه عن هذه الحقيقة التاريخية يحاول إعادة بناء صورة الماضى «كما حدث بالضبط» ، متسلحاً بمنهجه الاستردادى وقيوده الصارمة ، مسترشداً بمصادره (ومن بينها الفن بطبيعة الحال) فى محاولة لإعادة تصوير الماضى بقدر ما يستطيع من الدقة . ثم هو ، من ناحية أخرى ، يحاول تفسير هذا الماضى من خلال الكشف عن العلاقة السببية بين الظواهر التاريخية المختلفة . ومن أهداف المؤرخ أيضاً أن يحاول كشف قوانين حركة التاريخ لكى تكون أداة فى تفسير الحاضر واستشراف طريق المستقبل .

أما الفنان ، فإنه حين يختار التاريخ مجالاً لعمله الفنى يضع نفسه رهن أغلال الحقيقة التاريخية فى إطارها العام . ولكنه فى حل من القيود الصارمة التى يفرضها المؤرخ على نفسه ، كما أن الفنان فى إبداعه أبعد ما يكون عن استخدام المنهج ، وإنما يرى فى الحقيقة التاريخية شيئًا أشبه بالهيكل العظمى فيكسوها بخياله الغنى لحماً ، وينفخ فيها من روحه الإبداعية ، فإذا الحدث التاريخى قد استوى كائناً حياً جاءنا عبر العصور ، ليس على صورته التاريخية الدقيقة ، ولكن فى الإطار العام للحقيقة التاريخية . وإذا بالتاريخ ، بشخوصه وأحداثه ، قد صار يعايشنا فى حاضرنا ، ويعبر عن هذا الحاضر بفضل الفنان الذى بنى جسراً بفنه ، جعل الماضى والحاضر يتداخلان تداخلاً يصعب تحديد مداه . وينبغى على الفنان ألا يلوى عنق الحقيقة التاريخية فى سبيل الإبداع الفنى ، فإن ذلك يعد تزييفاً للتاريخ ، وينأى بالعمل الفنى عن خاصية أولية من أهم خواصه وهى الصدق . والصدق الذى نقصده فى هذا المقام هو «الصدق التاريخى» الذى لا نراه متعارضاً مع «الصدق الفنى» ؛ إذ لا ينبغى أن يكون «الصدق الفنى» ذريعة للتنصل من «الصدق التاريخى» ؛ إذ إن انعدام «الصدق التاريخى» فى العمل الفنى يخلق آثاراً سلبية خطيرة فى الوجدان الإنسانى بشكل عام .

فإذا كان الهدف من العمل الفنى ، الذى يتخذ التاريخ ميداناً له ، هو بعث قيمة بعينها أو تكريس مفهوم ما ، أو تجسيد لمثل أعلى ، أو حتى دغدغة مشاعر الفخر والاعتزاز القومى ، فإن «الصدق التاريخى» - فى تصورنا - هو خير أداة لتحقيق هذا الهدف . بيد أن هذا لا يعنى - بالضرورة - أن يكون العمل الفنى ذو الخلفية التاريخية وثيقة تاريخية ، أو محاضرة ، أو بحثاً فى التاريخ ، فإن هذا أبعد ما يكون عن الفن ، ولكن ما نقصده هو أنه لا يجوز للفنان أن يغير ملامح عصر ما ، أو أن يمسخ شخصية تاريخية رئيسية ، أو ثانوية ، متذرعاً بالصدق بالفنى . ومن ناحية أخرى ، فإن للفنان أن يخلق شخوصاً تاريخية ثانوية ، أو يضع أحداثاً فرعية تحمل وجهة نظره ، وتكرس الأفكار والقيم الفنيةالتى ينشدها.

* * *

وما أوردناه عن الفن عامة ينسحب على الشعر بشكل خاص . فالفنون الشعرية مصدر هام لابد للمؤرخ أن يعول عليه وهو يحاول

استعادة صورة عصر ما من العصور التاريخية . بيد أن هذا لا يعنى أن النصوص الشعرية ، بكافة أجناسها ، يمكن أن تكون نصوصاً تاريخية بحد ذاتها . بمعنى أننا لا يمكن أن نستخدمها بنفس الطريقة التى نستخدم بها الوثائق والنصوص التاريخية التقليدية ، كما أننا لا نستطيع تجاهلها بدعوى أنها نتاج لخيال الشعراء الذى يتجاوز الواقع . إذ إننا حين نتعامل مع فنون الشعر ، بوصفها مصدراً من مصادر المؤرخ ، نلجأ كثيراً إلى الاستنتاج والاستنباط والاستقراء . وهنا ينبغى أن نفرّق بين الملاحم الشعرية الكبرى التى غالباً ما تكون تعبيراً تراكمياً عن عصر من العصور ، أو مجتمع ما فى فترة تاريخية بعينها ، وبين القصائد الفردية التى قد تكون تسجيلاً لحادث جزئى ، أو تعبيراً عن وجهة نظر ذاتية لا تعبر عن المجتمع ككل .

وعلى الرغم من اختلاط الخيال الفنى بالواقع التاريخى فى الملاحم التاريخية الكبرى ؛ فإنها غالباً ما تكون هادياً ومعيناً للمؤرخ فى الكشف عن كثير من ملامح العصر الذى تنتمى إليه ، إذ إنها تعبير عن المجتمع ككل ، تحمل قيمه ومثله بين طياتها ، كما تحمل الكثير من تفاصيل الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى ثناياها . ففى تراث الشعوب المختلفة ما تزال الملاحم الشعرية تعتبر من مصادر المعرفة التاريخية الهامة ، بل إن بعض الباحثين يرون أن هذه الملاحم تمثل المرحلة الانتقالية بين عصر الأسطورة وعصر التاريخ ، أو هى «نهاية عصر الأسطورة وبداية عصر التاريخ» . وإذا كان بعض العلماء يصفون الأسطورة بأنها «العلم البدائى» ، فإنه يجدر بنا أن نشير إلى أن التاريخ ، كعلم،قد نشأ وتطور فى حجر الأسطورة التى كان ميلاده فى رحمها . ولا غرو ، إذن ، أن تحفل الملاحم بالكثير من الحقائق التاريخية . وإذا كان تصور التاريخ على أنه علم تصوراً حديثاً نسبياً فإن التاريخ من حيث كونه سجلاً لماضى النشاط الحضارى لبنى الإنسان ، قد بدأ مع بداية المجتمع الإنسانى نفسه(٤) . وفى تلك المرحلة كان التاريخ موغلاً فى الخيال بحيث اختلط به فى الملاحم الشعرية ذات الطابع الأسطورى . وقد كان تاريخ الجماعات الإنسانية آنذاك محفوظاً فى الموروثات الشفاهية التى كان القالب الشعرى ، بجرسه وموسيقاه وإيقاعاته ، هو الإطار المناسب لها .

ويحفل التراث الإنسانى بالكثير من الملاحم الشعرية التى تجمع بين التاريخ والخيال . وحقيقة الأمر أن هذه الملاحم قد نسجت حول نواة من الحوادث التاريخية الحقيقية ثم أخذ الإنسان يضفى عليها قيمه ومثله العليا ، وآماله وتطلعاته عبر العصور ، حتى جاء زمن دونت فيه الملحمة فى شكلها الأخير . والإلياذة المنسوبة إلى هوميروس تصلح مثالاً جيداً للدلالة على ما نقوله ، وكذلك الأوديسية(٥) .

فقد حاول الأثريون والمهتمون بدراسة الآثار أن يثبتوا حرب طروادة من الناحية التاريخية . وكان التاجر الألمانى هاينريخ شليمان Heinrich Schliemann هو الرائد فى هذا السبيل ، وسار على دربه عدد من العلماء منهم دريفلد وبليجين ، وكللت جهودهم بالعثور على آثار مدينة تتفق أوصافها مع ظروف طروادة هوميروس .

هذا التطابق العام أثبت حرب طروادة التى رسمها هوميروس بالشعر والقصص ، ولكن اختلافات كثيرة ما تزال قائمة بين ما أنشده الشاعر وما كشف عنه البحث التاريخى والأثرى الحديث . وعلى الرغم من هذا ، فإن هوميروس لم يبدأ من نقطة اللاشىء فى نظم قصيدتيه الطويلتين ، وإنما كان تحت يديه قدر كبير متراكم على مر القرون من التراث الأدبى الشعبى ممثلاً فى أناشيد وأساطير وأغانٍ نسجها اليونانيون على مر الأجيال ، حول الحوادث التى مرت بهم وحول القيم والمثل التى تسيطر على حياتهم . ومن طبيعة الأمور ، أن النظم الاجتماعية والسياسية ونوع الموارد الاقتصادية التى اعتمد عليها اليونانيون عبر العصور كانت فى تطور مستمر . وقد سجلت قصيدتا هوميروس كثيرا من هذه النظم ، ورصدت العديد من الظواهر .

ويمكن لدارس الحضارة أن يستخدم ملحمتى هوميروس مادةً لتصوير حقبة من حياة المجتمع اليونانى دون أن يتعرض لخطأ فادح لعدة أسباب . فنحن لا نعتمد على الإلياذة والأوديسية لمعرفة تفاصيل أو أحداث معينة ، وإنما السبب الأساسى فى اعتمادنا عليهما هو الرغبة فى معرفة الاتجاهات العامة للأوضاع والقيم الاجتماعية والتيارات السياسية أو الاقتصادية أو غيرها . وفضلاً عن ذلك ، فإن المؤرخين يجدون الكثير من الحقائق التاريخية فى ثنايا أبيات هاتين الملحمتين .

كما أن الشعر العربى ، فى الفترة السابقة على ظهور الإسلام ، يعتبر من أهم مصادر معرفتنا التاريخيةبأحوال العرب قبل الإسلام . إذ كان الشعر هو الوعاء الذى حفظ التاريخ العربى فى تلك الآونة لسهولة تداوله الشفوى . وعلى الرغم من أن أيام العرب (التى كانت تحوى أخبار المعارك والحروب التى خاضتها كل قبيلة ضد غيرها من القبائل) قد اتسمت بالتحيز والمغالاة ، فإنها ولاشك قد نسجت حول نواة من الوقائع التاريخية بحيث يمكن أن نطمئن إليها بعض الاطمئنان كمصدر من مصادر معلوماتنا عن تاريخ العرب قبل الإسلام . وفى قصص الأيام تتبدى النزعة الملحمية جلية واضحة بحيث تختلط الحقيقة بالأسطورة ، ويمتزج الفن بالتاريخ ، وتتصاعد الحبكة الدرامية حتى تبلغ أوجها فى موقف شعرىّ خالص يلقيه الراوى على لسان أبطال القصة . وإذا كان بعض الباحثين يرى أن الحبكة الدرامية ذات تأثير سلبى «... بحيث تختفى الدلالة التاريخية الحقيقية ،وتعجز عن الإشارة إلى وجود شعور تاريخى معين للذات القبلية التى تحكمها العصبية ، وما يتصل بها من القيم الاجتماعية ...»(٦) ، فإننا لا نستطيع أن نوافقه على هذا الرأى بسهولة . ذلك أن التنظيم القبلى لأى مجتمع من المجتمعات ليس سوى درجة أولية فى سلم التطور الاجتماعى خاصة والحضارى عامة . وإذا كانت «أيام العرب» ، بما تحمله من اتجاهات ملحمية واهتمام بتجسيد البطولة حول فرد من أفراد القبيلة ، هى التى تمثل الفكر التاريخى لدى العرب قبل الإسلام (إلى جانب الأنساب)فإن ذلك لا يعنى «عدم وجود شعور تاريخى معين للذات التى تحكمها العصبية» ، وإنما على العكس يعنى أن الذات القبلية كانت محور

هذا الشعور التاريخي . ولذا كانت الأيام والأنساب أداة المجتمع القبلي العربي في التعبير عن هذا الشعور التاريخي لدى القبيلة [٧] .

واختفاء الموضوع التاريخي للقصة خلف التراكمات الملحمية والبطولية سمة عامة تميز كافة أنماط التراث التاريخي لدى المجتمعات القبلية في كل زمان ومكان . بيد أن هذه السمة لا تغض من أهمية الاعتماد على الشعر الملحمي كمصدر من مصادر المعرفة التاريخية ؛ ففي بعض الأحوال لايجد المؤرخون أمامهم مصدراً للمعلومات التاريخية سوى التراث الشعرى الذى يختبرون مدى تاريخيته بالحفريات الأثرية كما هو الحال في تاريخ القبائل الجرمانية . فالواقع أن مصادر الفترة الباكرة من تاريخ الجرمان تكاد تنحصر في البحوث الأثرية من جهة ، وفي الشعر الشعبي الجرماني من جهة أخرى . والقصيدة الوحيدة التي وصلتنا هي ملحمةبيوولف Beowolf الأنجلو- سكسونية ، والتي وصلتنا في شكل قريب من القصيدة الأصلية بحيث يمكن استخدامها كمصدر تاريخي نتعرف منه على قيم وأخلاقيات المجتمع الجرماني ومثله العليا وعاداته الاجتماعية والنمط الاقتصادى السائد فيه إبان تلك الفترة الباكرة التي سبقت الهجرات الجرمانية إلى عالم البحر المتوسط الشمالي في العصور الوسطى ... [٨] .

وقد تخلف عن عصر الحروب الصليبية تراث شعرى كبير ساهم فيه أطراف الصراع ؛ إذ ترك الشعراء العرب قصائد كثيرة ذات مدلول تاريخي [٩] . بحيث يمكن من خلالها أن نحصل على معلومات تاريخية لا نجدها في المصادر التاريخية التقليدية . فالقيم والأخلاقيات والمثل التي كانت تحكم السلوك العربي في مواجهة العدوان الصليبي ، وغيرها من التطلعات والآمال والجوانب الوجدانية نجد صداها بين أبيات القصائد التي خلفها لنا ذلك العصر الذى واجه فيه العالم العربي الإسلامي هجوماً عنصرياً تحت راية الصليب . وفي تصورى أننا يمكن أن نتابع التاريخ المعنوى للناس في ذلك العصر من خلال قصائد شعرائه ؛ فمن الصدمة والإحباط واليأس الذى صحب نجاح الحملة الأولى وقيام مملكة بيت المقدس اللاتينية على التراب الفلسطيني وتخاذل الحكام العرب ، ننتقل إلى مرحلة أخرى نشعرفيها بأن روح الجهاد قد بدأت تسرى في المنطقة العربية بحيث تفرز قادة وزعماء من طراز «عماد الدين زنكي» ، و«نور الدين محمود» ، و«صلاح الدين الأيوبي» . ثم نجد الشعر العربي يمجد قيم البطولة والجهاد ، ويكرس مثال البطل المسلم المجاهد في مرحلة مطاردة الفلول الصليبية طوال العصرين الأيوبي والمملوكي حتى يتم القضاء على الصليبيين في سنة ١٢٩١ ميلادية ، على يد الجيش المصرى بقيادة الأشرف خليل بن قلاوون . والجدير بالذكر أن الكتابة التاريخية أيضاً كانت تدور حول سيرة البطل تلبية للحاجات الثقافية في تلك الفترة ، ولابد لمن يدرس أحوال المجتمع العربي الإسلامي إبان تلك الفترة أن يتعرف على أسماء شعراء من أمثال «ابن القيسراني» ، و«ابن منير الطرابلسي» ، و«أبو الفضل عبد المنعم ابن عمر بن حسان» صاحب القصائد المعروفة باسم «القدسيات» التي نظمها بعد فتح صلاح الدين لبيت المقدس ، و«أبو الحسن على بن الجويني» ، والبهاء زهير ...... وغيرهم .

وعلى الجانب الآخر ، ترك شعراء الغرب اللاتيني كثيراً من القصائد ذات الدلالة التاريخية عن الحروب الصليبية ، أشهرها القصيدة الملحمية المعروفة باسم أنشودة أنطاكية La Chanson d'Antioch [١٠] ، التي لا نعرف صاحبها على وجه اليقين ، وتدور أحداث هذه القصيدة الملحمية حول جانب من أحداث الحملة الصليبية الأولى . وعلى الرغم من أن خيال الشاعر ، أو الشعراء ، قد خلق الكثير من الحوادث والأشخاص ، فإن الأحداث الرئيسية في القصيدة محققة تاريخياً بحيث لا يمكن لمن يدرس الدوافع والأسباب والخلفية الأيديولوجية للحروب الصليبية أن يتجاهل هذه القصيدة الملحمية أو غيرها من القصائد التي عرفت باسم Les Chansons de Croisades أى أغنيات الحروب الصليبية [١١] .

ويضيق بنا المقام عن تتبع المزيد من الأمثلة الدالة على أن الشعر الملحمي يمكن أن يكون من بين مصادر المؤرخ التي يعتمد عليها في إعادة تصوير الماضي . وهنا نشير أيضاً إلى أن القصائد الفردية يمكن أن تكون ضمن مصادر المؤرخ أيضاً ، مع مراعاة المحاذير المتمثلة في الرؤية الجزئية التي يمثلها الشاعر وقصيدته وموقف الشاعر من الحدث الذى تحدثنا عنه قصيدته ، فضلاً عن موقعه الطبقي ، واتجاهاته السياسية والفكرية ، وانحيازه الاجتماعي ... وما إلى ذلك . ولا ضير في أن نكرر أن الشعر مصدر هام للمؤرخ بالنسبة للجوانب الوجدانية والمعنوية اللامحسوسة في التاريخ الإنساني . وأهمية هذا المصدر تنبع من حقيقة كونه مصدراً ذا طبيعة متفردة لا تشاركه فيها المصادر التاريخية الأخرى التي ظل اهتمام المؤرخين قاصراً عليها ردحاً طويلاً من الزمن . فالشعر تعبير وجداني عن عصر الشاعر . والشاعر ، بحاسته الفنية ، قد يتجاوز الحقيقة التاريخية الملموسة إلى آفاق فنية بعيدة ، ولكنه يظل أسيراً للقيم والمفاهيم السائدة في عصره ، وقد يكون تعبيره عنها إيجابياً إذا كان يتوافق معها ، وقد يكون تعبيره عنها سلبياً إذا كان رافضاً لها . وهو في الحالين يضع المؤرخ أمام دلالات هامة ، ربما لايجد لها مثيلاً في المصادر التاريخية التقليدية . فالمدونات التاريخية ، والوثائق ، والآثار ، والمسكوكات ... كلها تعيننا على الاقتراب من الحقيقة التاريخية المجردة ، ولكن الشعر ، وغيره من فنون القول والشكل ، هي التي تساعدنا على الكشف عن روح العصر .

من ناحية أخرى ، فإن الشعر كثيراً ما يكون نتاجاً للأحداث التاريخية . بمعنى أن الشاعر قد يجد في حادثة تاريخية ما ، أو في ظاهرة تاريخية بعينها ، ما يلهمه أو يوقظ شيطان الشعر فيه ؛ فينظم قصيدته ، أو ينسج خيوط مسرحيته الشعرية ، مستلهماً تلك الحادثة أو الظاهرة التاريخية. ومن البديهي أن نقرر أن الملاحم الشعرية التاريخية لم تنسج حول وهم أو خيال ، ولم يبدعها الشاعر من لابداية ؛ وإنما ثمة من الأحداث التاريخية ما جعل الشاعر ينفعل بها ويسجلها في قالب شعرى ما . وقد يأتي النتاج الشعرى في شكل قصة

شعرية أو مسرحية ، أو قصيدة بسيطة ، وهو فى كل الأحوال إنما يقوم بما يشبه التسجيل الفنى للحدث التاريخى . حقيقة إن الشاعر يستخدم أدواته الفنية وينطلق من إسار الحقيقة المجردة إلى صياغة فنية تكون إطاراً لخياله ، ولكنه يظل أسير الحدث التاريخى فى سياقه العام بحيث يكون عمله تسجيلاً لهذا الحدث على نحو ما . والشاعر الذى ترق أحاسيسه ويستشعر مالا يستشعره العاديون من الناس ، ينفعل بالأحداث فيسجلها وينطق بها تعبيراً عن ذاته وعن قطاع فى مجتمعه .

ويذهب بعض الباحثين إلى أن الشعراء العرب فى عصر الحروب الصليبية قد عبروا عن عواطف الشعوب العربية الإسلامية آنذاك أصدق تعبير ، وأن النفسية العربية الإسلامية فى مصر والشام قد سُجلت فى قصائد ذلك العصر تسجيلاً دقيقاً «... فما يكاد المسلمون يستولون على حصن أو قلعة ، أو مدينة حتى يهب الشعراء لتهنئة الملك المنتصر ، والإشادة بمجهوداته العظيمة فى سبيل نصرة الإسلام والمسلمين ..... وما تكاد مصيبة تقع على المسلمين من سقوط حصن أو قلعة فى أيدى الإفرنج أو وفاة عظيم من عظمائهم كصلاح الدين مثلاً حتى ترى الشعراء ينوحون ويبكون ... »[١٢] ومن البديهى أن ذلك العصر الزاخر بالأحداث الجسام قد ترك بصماته على شعراء ذلك العصر وقصائدهم بالقدر الذى يجعل من هذه القصائد مصدراً هاماً من مصادر تاريخ تلك الفترة . ومن ناحية أخرى فإن التراث الشعرى الذى خلفته لنا فترة الحروب الصليبية يؤكد أن الشعر يمكن أن يكون نتاجاً ، أو صدى ، للحوادث التاريخية . فالأمثلة التى سقناها فى السطور السابقة للتدليل على أن الشعر ، بكافة أجناسه ، يمكن أن يكون مصدراً للمؤرخ ـ هذه الأمثلة نفسها يمكن أن تقوم دليلاً على أن الشعر قد يكون من نتاج الأحداث التاريخية . إذ إن الإلياذة والأوديسية ، وأيام العرب (التى تجمع بين الشعر والنثر) ، وملحمة السيد ، وملحمة بيوولف ، وأنشودة نيبيلونج[١٣] ، وأنشودة أنطاكية ، وأنشودة رولان ، وغيرها من التراث الشعرى لمختلف شعوب الأرض ، إنما جاءت نتيجة لأحداث تاريخية هامة فى حياة كل شعب من الشعوب ، وكانت إلهاماً للشعراء المعبرين عن وجدان شعوبهم ، فنسجوا حولها بناء شعرياً يصوغ الحدث التاريخى فى قالب فنى ، ومع توالى الأيام يضيف الشعراء إلى الحقيقة التاريخية كثيراً من الخيال الذى يشى بمفاهيمهم ، وأخلاقياتهم ، وأمانيهم وقيمهم ، ومثلهم لتتخذ شكلاً ملحمياً . وعلى الرغم من ذلك تظل الملحمة الشعرية ، بكل ما تحمله من تراكمات فنية ، بمثابة رجع الصدى للحدث التاريخى .

أما القصائد القصيرة التى تقال فى المناسبات ذات الطابع التاريخى ، فإنها عادة ما تكون نتيجة لانفعال الشاعر إزاء الحدث . وغالباً ما تكون القصيدة الفردية أقرب إلى الصحة التاريخية من حيث تقريرها للحدث ، على الرغم من كونها تعبيراً وجدانياً عن ذات الشاعر أو عن عواطف الناس فى عصره ؛ حتى لو كان هذا التعبير جزئياً فى مداه .

° ° °

وفيما يتعلق بالشاعرين ، أحمد شوقى وحافظ إبراهيم ، فإن الدراسة سوف تتناول بشكل عام علاقة كل منهما بالتاريخ فى شعره . بيد أننا نحب أن ننوه ، بداية ، أننا لا نقصد القيام بدراسة كاملة للعلاقة بين الشعر والتاريخ عند كل من حافظ إبراهيم وأحمد شوقى ، ولكننا نحاول رصد جانب من جوانب العلاقة بين الشعر والتاريخ عند الشاعرين الكبيرين ، وهو الجانب المتعلق بالشعر كمصدر من مصادر المؤرخ . وإذا كنا نترك الحديث عن التاريخ كمصدر وحى وإلهام لكل من حافظ وشوقى ، فإن لذلك أسباباً تتعلق بالمنهج الذى اخترناه لدراستنا من ناحية ، وطبيعة الإنتاج الشعرى للشاعرين من ناحية أخرى .

ومن حيث المنهج ، فقد آثرنا أن نجعل موضوعنا الرئيسى هو العلاقة بين الشعر والتاريخ فى عموميتها ؛ ومن ثم فإن الدراسة التفصيلية لكل من حافظ إبراهيم وأحمد شوقى سوف تجعل من الموضوع الرئيسى مجرد مقدمة طويلة لا ضرورة لها ، على حين أننا نهدف إلى أن تكون الإشارة إلى الشاعرين دليلاً يؤكد رأينا فى جانب من جوانب العلاقة بين الشعر والتاريخ . أما ما نقصده بطبيعة الإنتاج الشعرى لكل من حافظ وشوقى ، فهو أن الأعمال الفنية فى شعر كل منهما تختلف عنها من شاعر إلى آخر ؛ فبينما نجد شوقى قد صاغ عدداً من المسرحيات الشعرية استوحاها من التاريخ ، لانجد لحافظ إبراهيم سوى محاولة هزيلة وردت فى الجزء الثانى من ديوانه قالها الشاعر فى أعقاب ضرب الأسطول الإيطالى لميناء بيروت إبان الحرب بين الأتراك والإيطاليين من أجل الاستيلاء على ليبيا فى العقد الثانى من القرن العشرين . هكذا ، إذن لا يمكن أن نعول على دراسة هذا الجانب عند الشاعرين لاختلال التوازن بينهما فى هذه الناحية .

وتكشف قراءة الشوقيات[١٤] (ناهيك عن المسرحيات الشعرية) عن ثقافة تاريخية واسعة وعن إدراك ووعى بالعمق التاريخى للأمة العربية والإسلامية . وإذا كانت بعض قصائد حافظ إبراهيم تكشف عن وجود مثل هذه الثقافة التاريخية ، فإن انفعاله الوجدانى بها يبدو قليلاً بحيث لا تكشف عن نفسها بالقدر الموجود فى شعر شوقى .

وإحساس شوقى بالتاريخ يتجلى كأوضح ما يكون فى أبياته التى أوردها فى قصيدته التى تحمل عنواناً معبراً هو «تحلية كتاب» ؛ إذ يقول :[١٥]

غالِ بالتاريخ واجعل صحفه
من كتاب الله فى الإجلا
قلّب الإنجيل وانظر فى الهدى
تلق للتاريخ وزناً
رب من سافر فى أسفاره
بليالى الدهر والأيـ
واطلب الخلد ورمه منزلاً
تجد الخلد من التاريخ

عاش خلق ومضوا مانقصوا
رقعة الأرض ولا زادوا التُرابا
أخـذ التـاريخ مما تـركوا
عـملاً أحسن أو قـولاً أصابا
ومن الإحسان أو من ضده
نجح الراغب فى الذكر وخابا
مَـثَـلُ الـقوم نسوا تـاريخهم
كلقيط عيَّ فى الناس انتسابا
أو كـمـغـلوب على ذاكـرة
يشتكى من صلة الماضى انقضابا

وهو يؤكد وعيه التاريخى فى مقدمته النثرية التى كتبها لقصيدته أنس الوجود مخاطباً روزفلت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة الأمريكية ، إذ يقول «... التاريخ (أيها الضيف العظيم) غابر متجدد ، قديمه منوال ، وحاضره مثال ، والغد بيد الله المتعال . وأنت اليوم تمشى فوق مهد الأعصر الأول ، ولَحْد قواهر الدول ، أرض اتخذها «الإسكندر» عرينا ، وملأها على أهلها «قيصر» سفينا وخلّف «ابن العاص» فيها لساناً وجنساً وديناً ...»[١٦]

ولعل فى قصيدته «كبار الحوادث فى وادى النيل»[١٧] دليلاً ساطعاً على مدى إحساسه بتاريخ وطنه وتراث أمته ، فهو يفاخر الدنيا بالتراث التاريخى الطويل لمصر . وهو هنا يقوم بدور راوية التاريخ ، إذ يعرض للخطوط العامة لحركة التاريخ المصرى بشكل ينبىء عن مدى إلمامه بحوادث هذا التاريخ على مر العصور ، فهو يبدأ القصيدة بتقرير تفوق التراث التاريخى لأرض الكنانة :

قـل لـبـان بنى فشـاد فغالى
لم يجز مصر فى الـزمـان بـنـاء

ثم يدافع عن تاريخها بقوله :

فاعذر الحاسدين فيها إذا لا
موا فصعب على الحسود الثناء
زعموا أنها دعائم شيدت
بيد البغى ملؤها ظلماء
دمر الناس والرعية فى تش
ييدها والخلائق الأسراء
أين كان القضاء والعدل والحـ
كمة والرأى والنهى والذكاء
وبنو الشمس من أعزة مصر
والعلوم التى بها يستضاء

ويأخذ فى استعراض التاريخ المصرى فى خطوطه العامة ، منذ الفراعنة ، مروراً بالغزو الهكسوسى سنة ١٦٧٥ ق . م . حتى الغزو الفارسى .

لارعاك التاريخ يايوم قمبيـ
ـز ولاطنطنت بك الأنباء
دارت الدائرات فيك ونالت
هذه الأمة اليد العسراء

ثم يذكر الاحتلال الفارسى بكلمات تفيض أسى وكراهية للمحتلين . واللافت للنظر أنه حين يتحدث عن الإسكندر يغدق عليه عبارات المديح والإعجاب :

شـاد إسـكـنـدر لمصر بـنـاء
لم تشـيـده الملوك والأمـراء
بـلـداً يـرحل الأنام إليـه
ويحج الـطـلاب والحكماء

ويواصل أحمد شوقى حديثه عن تاريخ مصر حتى ظهور الإسلام :

أشرق النور فى العوالم لما
بشرتها بأحمد الأنباء

ويسرد تاريخ مصر الإسلامية منذ فتحها عمرو بن العاص تحت راية الإسلام حتى يصل إلى صلاح الدين ، وحركة الجهاد الإسلامية ضد العدوان الصليبى :

يوم سـار الصليب والحاملوه
ومشى الغرب قومه والنساء
بـنـفـوس تجول فيها الأمـانى
وقـلـوب تـثـور فيها الدمـاء
يضمرون الدمار للحق وللنا
س ودين الـذين بـالحق جـاءوا
ويهلُّون بـالـتـلاوة والصـلـ
ـبان مـا شـاد بـالـقنا البنّاء

ويتطرق إلى تاريخ المماليك ، فالأتراك العثمانيين ، ثم يذكر قدوم نابليون بونابرت والحملة الفرنسية ومصيرها التعس حتى إذا ما تحدث عن محمد على وأسرته بدأ عطر المديح ينساب من ثنايا أبيات القصيدة .

وإذا كنا قد أطلنا الحديث عن هذه القصيدة فلأنها تكشف عن اهتمامه بالتاريخ واحتفائه به من ناحية ، وعن مدى اطلاعه على أحداث التاريخ من ناحية ثانية ، فضلاً عن فهمه للدور الحضارى للتاريخ من ناحية ثالثة . والحقيقة أن كثيراً من قصائد أحمد شوقى تكشف بوضوح عن المكانة التى يحتلها التاريخ فى تكوينه الثقافى . ولعل هذا هو السر فى أن كثيراً من الشوقيات تتخذ شكل الرد التاريخى ؛ فهو فى الهمزية النبوية يستعرض السيرة النبوية فى خطوطها العامة ، منذ ميلاد الرسول عليه الصلاة والسلام[١٨] :

ولد الهدى فالكائنات ضياء
وفم الزمان تبسم وثناء

وهو إذ يسرد لنا السيرة النبوية فى إطار شعرى إنما يلبى حاجة ثقافية قديمة ومتجددة فى المجتمع الإسلامى ، هذه الحاجة الثقافية تنشد معرفة سيرة بطل الأمة وقائدها . وقد شهدت عصور الثقافة الإسلامية كتابة السيرة النبوية وروايتها بشكل متكرر لأن الحاجة إلى معرفة هذه السيرة مستمرة وقائمة فى المجتمع الإسلامى على مر الزمان . وإذ أدرك شوقى حقيقة الوظيفة الحضارية للتاريخ ، فقد أشار فى هذه القصيدة نفسها إلى حاضر الأمة الإسلامية وما أصابها من الوهن والتمزق ، فذكر أن المسلمين قد ركبوا هواهم وتفككت عراهم ، ولم تعد الثقة تجمع بينهم :

أدرى رسول الله أن نفوسهم
ركبت هواها والقلوب هواء
متفككون فما تضم نفوسهم
ثقة ، ولا جمع القلوب صفاء
رقدوا وغرهمو نعيم باطل
ونعيم قوم فى القيود بلاء

والحقيقة أن أحمد شوقى يبحث فى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية عن المثل الأعلى ، وهو دائماً يعزو أسباب الوهن الإسلامى الحاضر إلى عوامل أخلاقية بحتة ، فهو فى قصيدته العلم والتعليم يقول:[١٩]

وإذا أصيب القوم فى أخلاقهم
فأقم عليهم مأتماً وعويلا

وعلى الرغم من أن أريج التاريخ يفوح كثيراً فى باقات شوقى الشعرية ، فإن اهتمام حافظ بالتاريخ لم يكن معدوماً ، وقد تعرض لأحداث التاريخ العربى والإسلامى بالرد فى عدد قليل من قصائده . وفى تصورى أنه يمكن تفسير هذا التفاوت بين اهتمام كل من الشاعرين بالتاريخ فى ضوء الخلفية الثقافية لكل منهما من ناحية ، وانغماس حافظ إبراهيم فى شئون الحاضر ومعاناته فى رحاب هذا الحاضر من ناحية أخرى . وثمة أمثلة قليلة فى ديوان حافظ نجده فيها يقوم برواية التاريخ فى قالب شعرى . ومن هذه الأمثلة قصيدته عن عمر بن الخطاب ومطلعها[٢٠]:

حسب القوافى وحسبى حين ألقيها
أنى إلى ساحة الفاروق أهديها

إذ يقوم الشاعر هنا بدور راوية التاريخ ؛ فيتحدث عن حوادث حياة الخليفة الثانى . وعلى الرغم من أن القصيدة تبدأ بذكر ظروف مصرع عمر :

مولى المغيرة لاجادتك غادية
من رحمة الله ماجادت غواديها
مزقت منه أديماً حشوه همم
فى ذمة الله عاليها وماضيها
طعنت خاصرة الفاروق منتقماً
من الحنيفة فى أعلى مجاليها
فأصبحت دولة الإسلام حائرة
تشكو الوجيعة لما مات آسيها

نقول إنه على الرغم من أن القصيدة تبدأ بمقتل عمر بن الخطاب ، فإن الشاعر يستمر فى سرد أحداث حياته منذ إسلامه ، ويتعرض لموقفه فى سقيفة بنى ساعدة حين أطل شبح الانقسام بوجهه البغيض يهدد الجماعة الإسلامية الناشئة ، وكيف أنه حسم الأمر بمبايعة أبى بكر الصديق . ثم يتحدث عن موقفه من على حول مبايعة أبى بكر . وتستمر القصيدة فى استعراض مواقف الفاروق من رجالات عصره ، لتنتهى بموقفه من قضية الشورى ، وزهده وورعه ، وهيبته ، ورجوعه إلى الحق .

وفى هذه القصيدة نجد الشاعر يبحث عن المثل الأعلى الذى غاب فى غياهب ظلام الحاضر ، وهو يلجأ إلى التاريخ ينشد فيه هذا المثل الأعلى . وحافظ إبراهيم فى هذا الأمر لا يختلف كثيراً عن أحمد شوقى ، بيد أن رصيد شوقى فى هذا المجال يتفوق كثيراً على رصيد حافظ إبراهيم .

تبقى بعد ذلك النقطة الأخيرة فى دراستنا ، وهى مدى صلاحية شعر حافظ إبراهيم وأحمد شوقى كمصدر من مصادر المؤرخ الذى يهتم بدراسة الفترة التى عاش فيها الشاعران . يقول الأستاذ أحمد أمين فى مقدمة الطبعة الأولى لديوان حافظ « ... كان فى شعره سجل للأحداث إنما يسجلها بدماء قلبه ، وأجزاء روحه ، ويصوغ منها أدباً قيماً ، يستحث النفوس ، ويدفع إلى النهضة ، سواء أضحك فى شعره أم بكى ، وأمل أم يئس ... »[٢١] . ويقول الأستاذ محمد إسماعيل كانى مقدمة الطبعة الثانية « ... فدراسة شعر حافظ ، فوق أنها دراسة للأدب العربى المتطور إلى أرقى صور الجزالة والرصانة والأصالة العربية ، هى أيضاً دراسة لتاريخ طويل مظلم ، وكفاح مضن مرير لمصر وللعالم العربى أجمع فى تلك الحقبة العسرة من التاريخ ... »[٢٢] .

ونحن إذ نوافق كلاً من الأستاذين الكريمين على أن شعر حافظ كان سجلاً لأحداث عصره ، فإننا نؤكد أن هذه الحقيقة تنسحب أيضاً على شعر أحمد شوقى . بيد أننا لا نستطيع أن نوافق على أن الشعر يمكن أن يكون تسجيلاً حقيقياً للتاريخ ، شأنه فى ذلك شأن الوثائق والنصوص التاريخية التقليدية . وبمقدورنا أن نبرر عدم موافقتنا على هذا بعدة محاذير شائكة تجعل من الاعتماد على الشعر كنص تاريخى أمراً محفوفاً بالأخطار . ومن ثم فإننا نرى أن الشعر يمكن

ان يكون مصدرا للمؤرخ بشرط مراعاة هذه المحاذير . وأول هذه المحاذير أن الشاعر فى فنه الشعرى يرى الأمور والأحداث « من حيث علاقتها بعواطف الإنسان وطبيعته الأخلاقية » على حد تعبير الأستاذ أحمد أمين . وهو ما يعنى أن المؤرخ يجب أن يبحث فى الشعر عن الجانب الوجدانى والأخلاقى للحدث التاريخى ، مما قد لا يجده فى مصادره الأخرى . وثانى هذه المحاذير أن الشعر الفردى غالباً ما يكون تعبيراً عن موقف جزئى يعبر عن الشاعر فى موقعه الطبقى ، وموقفه السياسى ، واتجاهه الأخلاقى ، مما يعنى أننا لا يمكن أن نركن إلى النصوص الشعرية باعتبارها مرآة للمجتمع ككل ، وإنما يجب أن نأخذها باعتبارها أحد الملامح الجزئية التى يمكن أن تساعدنا على إعادة تصوير الماضى الذى نهتم بدراسته .

وفيما يتعلق بكل من أحمد شوقى وحافظ إبراهيم ، يجد الباحث أن شعر كل منهما كان يعبر عن عصره حقيقة ، ولكن هذا التعبير كان **محكوماً بالزاوية التى يطل منها كل منهما على أحداث عصره بحكم موقعه الطبقى ، وموقفه السياسى ، واتجاهه الأخلاقى . يقول الدكتور طه حسين « ... ولكن شوقى لم يبلغ ما بلغ حافظ من الرثاء ، ولم يحسن ما أحسن حافظ من تصوير** نفس الشعب وآلامه وآماله ... »[٢٣] .

ويقول الأستاذ أحمد أمين « ... تركية شوقى غذتها بيئة القصور التى ولد ببابها ، وعاش فى أكنافها ، وتنفس جوها ، وتركية حافظ غلبتها حياته البائسة ، وعيشه فى أوساط الجماهير ، واندماجه فى غمار الناس يعيش عيشتهم ، ويحيا حياتهم ... فكان شوقى إذا شعر فى الترك وحروبهم والخلافة وشؤونها شعرت أنه يتحدث عن قومه ... وإذا شعر حافظ فى ذلك لم ترعصبية جنسية ، وإنما هى عصبية دينية ووطنية ... »[٢٤] .

والحقيقة أنه بقدر ما كان شعر أحمد شوقى معبراً عن الشريحة الأرستقراطية من الأتراك المتمصرين ، كان شعر حافظ تعبيراً عن الطبقة الوسطى فى المجتمع المصرى آنذاك . ففى قصيدة لشوقى فى وصف الوقائع العثمانية اليونانية مطلعها[٢٥]:

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب
وينصر دين الله أيان تضرب

فى هذه القصيدة ، التى يخاطب شوقى فيها السلطان عبد الحميد ، يتضح موقف قطاع من الأتراك المتمصرين الذين نشأوا فى قصور الحكام ومدى ارتباطهم العاطفى بالخلافة العثمانية . والمديح الذى يكيله شوقى فى هذه القصيدة تعبير عن هذه الشريحة من شرائح المجتمع المصرى . بيد أننا يمكن أن نطمئن أيضاً إلى أن موقف الفخر بجيش الخلافة فى مواجهة اليونان كان موقفاً إسلامياً عاماً ولكنه يفخر بالترك وبسالتهم على نحو خاص :

تحذرنى من قومها الترك زينب
وتعجم فى وصف الليوث وتعرب

ومع ذلك ، فإننا نستطيع أن نعرف من هذه القصيدة ، بشكل عام ، بعض الحوادث التاريخية . فهو كشاعر انساق وراء عاطفته فشاد عالماً فنياً تبدو فيه الخلافة العثمانية قوة لا تقهر ، على حين أن الواقع التاريخى يقول لنا شيئاً مختلفاً تمام الاختلاف ، إذ كانت الدولة العثمانية قد قطعت شوطاً طويلاً فى رحلتها صوب الأفول والغروب

رويداً بنى عثمان فى طلب العلا
وهيهات لم يستبق شىء فيطلب
أفى كل آن تغرسون ونجتنى
وفى كل يوم تفتحون ونكتب ؟

هذا الموقف لشوقى يتكرر فى قصائد كثيرة منها قصيدة عن « انتصار الأتراك فى الحرب والسياسة » مطلعها :

الله أكبر كم فى الفتح من عجب
ياخالد الترك جدد خالد العرب[٢٦]

وبعد انتصار مصطفى كمال سنة ١٩٢٣ م ، وإعلان إلغاء الخلافة من تركيا ونفى الخليفة كتب شوقى ينعى الخلافة ويعبر عن مشاعره ، التى كانت مشاعر كثيرين آنذاك ، **إزاء هذا الحادث الجلل** :[٢٧]

عادت أغانى العرس رجع نواح
ونعيت بين معالم الأفراح

وتكشف هذه القصيدة عن مدى الحزن الذى أصاب المسلمين لإلغاء الخلافة ، كما تكشف عن بعض حوادث أخرى معاصرة ، مثل محاولة الشريف حسين بن على شريف الحجاز أخذ الخلافة على الرغم من عجزه عن ذلك .

ومن ناحية أخرى كتب حافظ إبراهيم قصائد وجهها إلى الأتراك العثمانيين ، ولكنها تكشف عن موقف يختلف عن الموقف الذى اتخذه شوقى منهم ــ موقف أبناء الطبقة الوسطى من المصريين . ففى قصيدة « تحية إلى الأسطول العثمانى » يقول حافظ :[٢٨] .

بالذى أجراك ياريح الخزامى
بلغى البسفور عن مصر السلاما

إذ إنه يركز فى هذه القصيدة على الأسطول وقوة سفنه ومدافعه التى تدك الحصون فتجعلها أثراً بعد عين ، ولكنه لا يتغزل فى بسالة الترك ، ولا يزعم أنهم أصحاب قوة لا يمكن أن تقهر كما فعل شوقى . بل إنه يتمنى أن يكون للمسلمين من أمراء البحر أمثال « طوجو » « وأياما » من أبطال اليابان المشهورين :

أسأل الله الذى ألهمنا
خدمة الأوطان شيخاً وغلاما
أن أرى فى البحر والبر لنا
فى الوغى أنداد (طوجو) و(أياما)

والمقارنة بين هذين الموقفين ، تؤكد صحة ماذهبنا إليه من أن الشعر الفردى يمكن أن يكون مصدراً للمؤرخ إذا ما وضع فى حسبانه طبيعة الشاعر كفنان يهتم بالناحية الوجدانية ويميل إلى خلق صيغ فنية قد تكون مغايرة للواقع أو مبالغة فيه . فضلاً عن أن الشاعر حين يكتب عن بعض الأحداث التاريخية فى زمانه ، إنما يعبر عن موقف ذاتى يستوجب منا الحذر فى التعامل معه كمصدر تاريخى . قد أورد شوقى وحافظ كثيراً من القصائد حول أحداث تاريخية وقعت فى العصر الذى عاشا فيه ، ولكن موقف كل منهما اختلف إزاء الحدث نفسه . ولعل من المفيد أن نورد بعض أمثلة لكل من الشاعرين حول الأحداث التاريخية .

كتب أحمد شوقى عن مشروع ملنر [٢٩]:

اثن عنان القلب واسلم به
من ربرب الرمل ومن سربه

وقد رصد الخلافات التى ثارت بين المصريين حول هذا المشروع ، وكان موقفه هو الملاينة وعدم اللجوء إلى العنف والشدة :

ينال باللين الفتى بعض ما
يعجز بالشدة عن غصبه

وعن تصريح ٢٨ فبراير [٣٠]:

أعدت الراحة الكبرى لمن تعبا
وفاز بالحق من لم يأله طلبا

وفى هذه القصيدة نستطيع أن نعرف أن خلافاً نشب بين المصريين حول هذه المسألة مما جعل الشاعر يطالبهم بالاتحاد وإنكار الذات . وقد أشار إلى هذا المشروع مرة أخرى فى قصيدة ألقاها بمناسبة الذكرى السابعة عشرة لوفاة الزعيم مصطفى كامل ، وتناول فيها ما أصاب البلاد سنة ١٩٢٤ من انقسام وتشاحن وتناحر [٣١]:

إلام الخلف بينكمُ إلاما ؟
وهذى الضجة الكبرى علاما ؟
ترامیتم ، فقال الناس قوم
إلى الخذلان أمرهمُ ترامى
وكانت مصر أول من أصبتم
فلم تحص الجراح ولا الكلاما

وتكشف هذه القصيدة عن جانب من التاريخ السياسى فى مصر آنذاك ، كما تشى بالانقسام والأنانية التى وصم بها المشتغلون بالسياسة واختلافاتهم التى يسرت لأعداء الأمة أن يوطدوا لأنفسهم فيها . ولكنها فى النهاية قصيدة تعبر عن موقعه الحقيقى حين يطلب من الملك فؤاد أن يصلح الأمر :

أبا الفاروق أدركها جراحاً
أبت إلا على يدك التآما
فإنك أنت مرهم كل جرح
وإن بلغ المفاصل والعظاما

وفى قصيدة «يا شباب الديار» ومطلعها [٣٢]:

غالِ فى قيمة ابن بطرس غالى
علم الله ليس فى الحق غال

يشير إلى حوادث القلق التى اعترت العلاقة بين المسلمين والأقباط فى مصر آنذاك :

يا بنى مصر ، لم أقل أمة ال
قبط فهذا تشبث بمحال
واحتيال على خيال من المج
د ودعوى من العراض الطوال
إنما نحن مسلمين وقبطا
أمة وُحدت على الأجيال

ويضيق بنا المقام ، بطبيعة الحال ، عن تتبع كافة القصائد التى أنشدها شوقى فى مناسبات تاريخية وضمنها بعض المعلومات التاريخية الحقيقية إلى جانب قيمتها كمصدر يتعرف منه المؤرخ على بعض جوانب الصورة الوجدانية . ومن ناحية أخرى تكشف قصائد شوقى عن حقيقة موقفه كمصرى من أبناء الشريحة الأرستقراطية ، وعن موقعه كربيب لأسرة محمد على (وإن كان موقفه العاطفى ينحاز إلى فرع عباس حلمى) . بيد أن ذلك لايمكن أن ينفى عنه صفته الوطنية المصرية ، فهو القائل بعد عودته من منفاه :

ويا وطنى لقيتك بعد يأس
كأنى قد لقيت بك الشبابا

وإذا كان موقعه الطبقى قد حال دون أن يكون شعره معبراً عن آلام الجماهير وآمالها ، فإن من الإسراف فى الخطأ أن نتوقع أن يكون كافة أبناء طبقات المجتمع فى اتجاه سياسى واحد .

وقد كان حافظ ، على حد تعبير الأستاذ أحمد أمين «.. يضطرب فى شعره بين التفاؤل والتشاؤم، اضطراب الأمة بين اليقظة والنوم ، والعمل والتواكل ، والإصابة والخطأ ، فهو صدى لها فى كل حركاتها ، وهو المدرس الحكيم الذى يأخذ موضوع درسه من أحداث يومه ...» [٣٣] ومن ثم كان شعر حافظ تعبيراً عن قطاع كبير من أبناء الطبقة المتوسطة المصرية . وفى الأحداث التاريخية التى حدثنا عنها فى قصائده كان موقفه تجسيداً لهذه الحقيقة . فقد كتب عن «شكوى مصر من الاحتلال» [٣٤] :

لقد كان فينا الظلم فوضى فهذبت
حواشيه حتى بات ظلماً منظما

كما كتب عن الانقلاب العثمانى الذى انتهى بخلع السلطان عبد الحميد وتولية السلطان محمد الخامس ، وأخذ يعدد فى هذه القصيدة الفعال الآثمة التى أتاها السلطان المخلوع أثناء فترة حكمه (٣٥):

لارعى الله عهدها من جدود
كيف أمسيت يابن (عبد المجيد)

وفى قصيدة فى وداع اللورد كرومر نجده يلتزم موقف راوية التاريخ المحايد ، فيذكر ماقاله خصوم كرومر ، وما ذكره أنصاره من صفات ، ويأبى أن يتخذ موقفاً ويعتذر عن هذا الموقف فى بداية قصيدته : (٣٦)

فى الشعر هذا موطن الصدق والهدى
فلا تكذب التاريخ إن كنت منشدا

ثم يعاود اعتذاره مرة أخرى فى ثنايا القصيدة حين يقول :

ولكننى فى معرض القول شاعر
أضاف إلى التاريخ قولاً مُخلداً

وها هو يكتب إلى البرنس «حسين كامل باشا» رئيس مجلس شورى القوانين والجمعية العمومية يعبر عن آلام الأمة المصرية وآمالها : (٣٧)

لقد نصل الدجى فمتى تنام
أهمٌ زار نومك أم هيام؟

ثم يقول :

هلاك الفرد منشؤه توان
وموت الشعب منشؤه انقسام
وإنا قد ونينا وانقسمنا
فلا سعى هناك ولا وئام
فساء مقامنا فى أرض مصر
وطاب لغيرنا فيها المقام

وعن حادثة دنشواى يتحدث فى رفق شديد مخاطباً الإنجليز (٣٨):

أيها القائمون بالأمر فينا
هل نسيتم ولاءنا والودادا

والحافظ إبراهيم قصائد تعكس بعض أحداث اجتماعية فى حركة المجتمع المصرى مثل قصيدته فى الدعوة إلى إنشاء الجامعة ومطلعها :

إن كنتم تبذلون المال عن رهب
فنحن ندعوكم للبذل عن رغب (٣٩)

وقصيدته الأخرى التى يستهلها بقوله :

حياكم الله أحيوا العلم والأدبا
إن تنشروا العلم ينشر فيكم العربا (٤٠)

كما كتب مخاطباً الخديو عباس حلمى الثانى بشأن الخلاف بين المسلمين والأقباط سنة ١٩١١ م :

كم تحت أذيال الظلام متيم
دامى الفؤاد وليله لا يعلم
مولاى أمتك الوديعة أصبحت
وعرا المودة بينها تتفصم
نادى بها القبطى ملء لهاته
أن لاسلام وضاق فيها المسلم

ونحن إذ نقرر أن هذه الدراسة لجانب واحد من جوانب العلاقة بين الشعر والتاريخ عند حافظ إبراهيم وأحمد شوقى تحتاج إلى دعم لدراسة الجوانب الأخرى من هذه العلاقة ، نرى أن شعر كل منهما كان مرآة صادقة تعكس أحوال العصر من زاوية بعينها . لقد كان كل من حافظ وشوقى يرصد الحوادث السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى زمانه من زاويته الخاصة التى تحكمها اعتبارات كثيرة . وإذا كان هناك آخرون يرصدون هذه الحوادث من زواياهم الخاصة ، فإن على المؤرخ الذى يهتم بهذه الفترة أن ينشد ملامح الصورة ودقائقها عند هؤلاء وأولئك جميعاً حتى يستطيع بمنهجه الاستردادى أن يعيد بناء صورة الماضى بشكل أقرب ما يكون إلى الدقة والكمال .

هوامش

(١) عن هذا الموضوع انظر : قاسم عبده قاسم وأحمد الهوارى ، الرواية التاريخية فى الأدب العربى الحديث ، دار المعارف ١٩٧٩ م .

(٢) Arthur Marwick, the Nature of History, Macmillan, Britain 1973, pp. 9-24.

(٣) حول تطور الكتابة التاريخية انظر :
Harry Elmer Barnes, A History of Historical Writing, (2nd ed.), Dover 1963.

(٤) Gordon Childe, What Happened in History, Penguin 1975, pp. 13-32.

(٥) انظر الدراسة القيمة التى قدمها الدكتور لطفى عبد الوهاب فى الإلياذة والأوديسة تحت عنوان «عالم هوميروس» ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثانى عشر - أكتوبر نوفمبر . ديسمبر ١٩٨١ م ، ص ١٣ - ص ٥٦ .
انظر أيضا Barnes, A History of Historical Writing, pp. 26-ff.

(٦) عفت الشرقاوى ، أدب التاريخ عند العرب ، جـ١ ، ص١٤٩ ـ ص١٥٠

(٧) عن الاستخدام الحضارى للتاريخ عند العرب انظر : قاسم عبده قاسم ، الرؤية الحضارية للتاريخ عند العرب والمسلمين ، دار المعارف ١٩٨١ ، الفصل الأول

(٨) Norman F. Cantor, Medieval History - The Life and Death of a Civilization, (2nd. ed.), Macmilan, London 1969 - pp. 105 - 116.
انظر أيضاً :
Beowulf, M. Alexander, trans. Baltimore, Penguin, 1973.

(٩) محمد سيد كيلانى ، الحروب الصليبية وأثرها فى الأدب العربى فى مصر والشام ، لجنة النشر للجامعيين ١٩٤٩ ، ص٢٠٨ ـ ص ٣٣٦ . والجدير بالذكر أن المصادر التاريخية العربية المعاصرة لفترة الحروب الصليبية تحفل بالكثير من الأشعار والقصائد التى قيلت فى مناسبات مختلفة أثناء تقلب هذه الحروب . وهو أمر لا نستطيع تعقبه بطبيعة الحال فى هذه الدراسة .

(١٠) Lewis A. M. Sumberg, La Chanson d'Antioche : Etude historique et litteraire, Paris 1968.
والجدير بالذكر أن هذه القصيدة الملحمية قد تداولها الغرب الأوروبى فى عدة روايات مختلفة ، وأيضاً فى عدة لهجات فرنسية قديمة ـ انظر مثلاً :
Archives de l'Orient Latin, Tomes II, pp. 466 - 509.
حيث ترد ترجمة القطعة من أنشودة أنطاكية عثر عليها فى اللغة البروفنسالية
Fragment d'une Chanson d'Antioche en Provençal.

(١١) J. Bedier et Pierre Aubry, Les Chansons de Croisade avec leurs mélodies, Paris 1909, Hatkines reprints, 1974.

(١٢) محمد سيد كيلانى ، الحروب الصليبية وأثرها ، ص٢٠٨ ـ ص٢١٠ .

(١٣) The Nibelungenlied, A. T. Hatto. Trans., Penguin 1975.

(١٤) اعتمدنا على «الشوقيات» فى الطبعة التى قدم لها محمد حسين هيكل والتى قسمها إلى أقسام ثلاثة : الأول فى السياسة والتاريخ والاجتماع ، والثانى فى الوصف ، والثالث فى المراثى .

(١٥) الشوقيات ، جـ٢ ، ص : ١٨ وما بعدها .

(١٦) المصدر نفسه ، ص٦٥ وما بعدها .

(١٧) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص١ ـ ص٢٠ .

(١٨) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص٢١ ـ ص٢٩ .

(١٩) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص٢٤٤ وما بعدها .

(٢٠) ديوان حافظ إبراهيم ، ضبطه وصححه وشرحه ورتبه أحمد أمين ، وأحمد الزين ، إبراهيم الابيارى ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠ م ، جـ١ ص : ٧٧ وما بعدها .

(٢١) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص٨١ .

(٢٢) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص٩ .

(٢٣) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص٥٠ نقلاً عن مقدمة محمد إسماعيل كافى فى الطبعة الثانية .

(٢٤) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص٥٦ .

(٢٥) الشوقيات ، جـ١ ، ص ٣٠ وما بعدها .

(٢٦) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص٤٨ .

(٢٧) المصدر ، جـ١ ، ص١٠٦ .

(٢٨) ديوان حافظ إبراهيم ، جـ٢ ، ص : ٦٢ .

(٢٩) الشوقيات ، جـ١ ، ص : ٦٤ .

(٣٠) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص : ٦٨ .

(٣١) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص : ٢٧٤ .

(٣٢) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص : ٢٣٤ .

(٣٣) ديوان حافظ إبراهيم ، جـ١ ، ص : ٧٩ .

(٣٤) المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص : ٢٥ .

(٣٥) المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص : ٤٣ .

(٣٦) المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص : ٢٦ .

(٣٧) المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص : ٥٣ .

(٣٨) المصدر نفسه ، جـ٢ ، ص : ٢٠ .

(٣٩) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص : ٢٦٥ .

(٤٠) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص : ٢٧٦ .

(٤١) المصدر نفسه ، جـ١ ، ص : ٢٨٨ .

الواقع الاجتماعى
فى شعر حافظ وشوقى

محمد عويس محمد

يتأثر الشاعر بالواقع الاجتماعى الذى يعيش فيه ، ويصدر فى شعره متأثراً بذلك ، وهو فى نفس الوقت يؤثر فى الواقع الاجتماعى بما يصدر عنه من أشعار يتلقاها أفراد المجتمع ويتأثرون بما فيها[١] . وهذا التأثير والتأثر نسبى يختلف من شاعر لآخر ، وإن كان معاصراً له على نحو ما هو ظاهر فى شعر كل من شوقى وحافظ ، إذ إنهما تعاصرا فى حياتهما إلا أنهما تباينا فى تأثيرهما وتأثرهما بالواقع الاجتماعى الذى عاشا فيه . ومن ثم كان الفرق بيّنا فى رؤية كل منهما لصورة مصر والواقع الاجتماعى للمصريين فى مطلع القرن العشرين ، وطرح الحلول لما يعانى منه المجتمع من صنوف الأمراض الاجتماعية . إن الفرق بين رؤية كل منهما لمصر والواقع المصرى حدد موقف كل منهما من الواقع الاجتماعى فى وجدانهما كما عبرا عنه فى أشعارهما .

والدارس للشوقيات يحس بأن رؤية أمير الشعراء لمصر وواقعها الاجتماعى ، إنما هى رؤية مصر التاريخ بما وقع فيه من أحداث عبر قرون طويلة ، ومن ثم جاءت هذه الصورة ممهورة بتوقيعات فرعونية ويونانية وبطلمية وقبطية وإسلامية وعربية وعثمانية [٢]. إنها صورة الوجدان والكيان المعنوى أكثر من صورة المكان وتبعيته أو استقلاله . ولعل هذا ما يجعلنا ونحن نقرأ شعره بحثاً عن الواقع الاجتماعى ، نحس بالتركيز على بناء الوجدان والكيان المعنوى كحل للمشكلة المصرية بالعلم والأخلاق [٣].

أما شاعر النيل فإن رؤيته لمصر تبدو من خلال ثلاثة أطر : إطار خاص وإطار عام وإطار أعم . أما الإطار الخاص فهو أرض الكنانة وغالباً ما يعنى بها أرض وادى النيل ـ مصر والسودان[٤] . أما الإطار العام فهو مصر فى ظل الخلافة العثمانية[٥] ، ثم يأتى الإطار الثالث الأعم وهو مصر الإسلامية فى إطار عالم إسلامى كبير[٦] . وهذه الأطر جعلت قارىء شعره يحس بأنه يعنى بالمكان وانتماءاته المعاصرة ، ومن ثم رأى أن حل المشكلة المصرية إنما يقوم على فهم طبيعة مشاكل المكان وحلها ، ومن ثم كان تركيزه على كشف عيوب الحياة المصرية السياسية والاجتماعية ، فتوقف طويلاً عند فرقة الرأى بين القادة،والاستسلام والخضوع للمستعمر وأدواته ، وهو لم يغفل أهمية العلم فى هذا الصدد ، لكنه كان ينظر إلى العلم فى إطار الواقع ، أى فى إطار مصر والمصريين ككل .

إننا نحس فى الشوقيات حين يعرض صاحبها للواقع الاجتماعى أننا أمام كيان ثابت ثبوت التاريخ ، أما عند شاعر النيل فإن هذا الكيان متحرك ، غير أنه أصيب بغفوة أوقفت هذه الحركة ، والشاعر يريد أن يبعث فى هذا الكيان روح اليقظة . ولعل اختلاف بيئتى الشاعرين كان من وراء هذه الفروق ، ذلك أن شاعر النيل ينطلق فى حديثه عن الواقع الاجتماعى وكأنه يتحدث بلسان مصر متأثراً بمعاناته ومعاناة شعبها[٧] ، ففى شعره نحس نبض هذا الشعب وواقعه الاجتماعى ، يصوره لنا رجل من أبناء الشعب شاءت الأقدار أن

يعيش كادحا مكافحاً طوال حياته ، لم ينعم بحياة مستقرة مترفة ، ومن هنا شكلت هذه المعاناة أحاسيسه وصوره فجاءت معبرة عن الواقع الاجتماعى ، وما كان عليه أبناء الشعب من فرقة ، فإذا بنا أمام حركة مستمرة لنبضات شعب مصر.

أما أمير الشعراء فإن ما نعم به من حياة مترفة مستقرة جعل نبض مصر عنده هادئاً إلى حد ما ، ولعله من أجل هذا كان يرى مصر بصورة التاريخ ووثائقه ، ويخاطب فى المصريين عقولهم أكثر من التركيز على الوجدان وإثارته ، ومن ثم كان الحل عنده حلا هادئا ، يتمثل فى مطلبين أساسيين:العلم والأخلاق ، وهما مطلبان يقوّمان العقل والروح ، أما حافظ فكان ينشد الحل فى عمق الكيان الشعبى ككل ، وكان يريد أن يهز هذا الكيان هزة توقظه من ثباته ، وتحركه حركة دائبة تناسب ، حجمه فى عمق تاريخ الإنسانية . إن رؤية شوق أقرب ما تكون إلى رؤية الرجل «الديبلوماسى» الرسمى وما تتسم به من نزعة رسمية هادئة وتقريرية ، أما حافظ فإن رؤيته رؤية «الصحفى» الذى اتخذ من قلمه وسيلة لاستثارة همة أبناء وطنه .

بين الديبلوماسى والصحفى :

والدارس لشعر شوقى يجده قد تضمن ما يمكن وصفه بتقرير اجتماعى رسمى ، فهو يحارب انقسام الرأى ويرفض ذهاب الرأى ، ويدعو للمواساة،ويتحدث عن ارتفاع الأسعار،وينقد بعض الظواهر الاجتماعية ، ويدلى بدلوه فى حياتنا المضطربة فى تلك الفترة الخصبة من تاريخنا .

ولذلك التزم شوقى الحيطة حين حاول أن يعرض لأمراض المجتمع المصرى ، فهو لم يعايشها ولم يتأثر بها ، ولكنه أعطى ما استطاع والتزم بقضايا مجتمعه ولم يهرب منها ، وحسبنا هذا كله منه وحسبه أن أعطى ما فى مكنته .

وأزعم أن حديثه إلى بعض المهن والطوائف ـ والذى لم نجد شبيهه عند حافظ ـ قد يكون إيحاء نفسياً للشاعر أن يشارك فى مسيرة مجتمعه ، حتى لو نادى بعض المهن والطوائف ونصحها وأخلص فى الإرشاد لها . فشوقى قد تحدث إلى العمال على سبيل المثال فى قوله :

أيها العمال أفنوا الـ
عمر كدًّا واكتسابا
واعمروا الأرض فلولا
سعيكم أمست يبابا
أتقنوا الصنعة حتى
تأخذوا الخلد اغتصابا
إن للمتقن عند الله والناس ثوابا
أتقنوا يحببكم الـلـ
ـه ويرفعكم جنابا

أرضيتم أن ترى (مصر) من الفنّ خرابا
بعد ما كانت سماء
للصناعات وغابا[8]

فهو ينصح العمال بالعمل وإتقانه حتى لا تتأخر مسيرة مصر ، وحتى لاتتعطل عن المجد الذى كانت عليه فى التاريخ الماضى .

ويتجه إلى طائفة أخرى هى المعلمين ، وعلى عكس الطائفة الأولى لا يدعوهم إلى العمل فهم يعملون ويكدّون فعلاً ، وإنما يتجه إلى تحيتهم وتقديرهم ورفع روحهم المعنوية ؛ يقول فى المعلم :

قم للمعلم وفه التبجيلا
كاد المعلم أن يكون رسولا
أعلمت أشرف ، أو أجلّ من الذى
يبنى وينشىء أنفساً وعقولا ؟[9]

ثم يمضى ناصحا من أجل تقدم مصر حيث يقول لهم :

ربوا على الإنصاف فتيان الحمى
تجدوهمُ كهف الحقوق كهولا
فهو الذى يبنى الطباع قويمة
وهو الذى يبنى النفوس عدولا
ويقيم منطق كل أعوج منطق
ويريه رأياً فى الأمور أصيلا[10]

ونحن نرى هنا أن اتجاه شوقى للمعلم وحديثه معه ينبع أساساً من محاولة شوقى الولوج إلى مجتمع الشعب ، والانصراف عن سمته ورسميته فى القصر . فهو حديث طيب نعم ، ولكنه يبقى دائماً مجرد نصح إلى طائفة من الشعب ، وتلك هى المشاركة السلبية التى حرص عليها شوقى أحياناً . وانظر إلى طائفة أخرى يحدثهم هنا وهم القضاة :

مصر بنت لقضائها
ركناً على النجم ارتفع
فيه احتمى استقلالها
وبه تحصّن وامتنع
فليهنها وليهننا
أن القضاء به اضطلع
الله صان رجاله
مما يدنّس أو يضع[11]

وكان شوقى قد نظم القصيدة بمناسبة تبرئة القضاء للأستاذ مرقص فهمى،حين حرم من الاشتغال بالمحاماة ، من تهمة نسبت إليه .

ويطول المقام لو تتبعنا الطوائف والمهن والوظائف التى تحدث إليها شوقى حديثه الرسمى . ويمكننا أن نشير إلى حديثه عن مهنة الصحفى ،

تلك المهنة البالغة الخطورة ، يقول شوقى فيها والوطن جريح ، والشعب مكبل والحرية مذبوحة :

فيافتية الصحف صبراً إذا
نبا الرزق فيها بكم واختلف
فإن السعادة غير الظهو
ر وغير الثراء وغير الترف
ولكنها فى نواحى الضمير
إذا هو بالـلؤم لم يكتنف
خذوا القصد واقتنعوا بالكفا
ف وخلوا الفضول يغلها السّرف[١٢]

تدور الصحفى أن يقنع بالكفاف ، وليست السعادة فى الثراء والظهور والترف ولكنها فى إرضاء الضمير والعفاف عن الحرام . هو يختلف كثيرا جدا عن حافظ حين ينادى نائحاً على الصحافة باحثاً عن الحرية الحقيقية يقول :

مالى أنوح على الصحافة جازعا
ماذا ألمّ بها وماذا أحدقا
قصّوا حواشيها وظنوا أنهم
امنوا صواعقها فكانت أصعقا
وأتوا بحاذقهم يكيد لها بما
يثنى عزائمها فكانت أحذقا[١٣]

فرق بين الأسلوبين ، فأولهما هادىء ، كأنه يتحدث من شرفة القصر يوصى الرعية من شباب الصحفيين أن يعفوا ، وأن يقتصدوا ، والآخر ثائر يصرخ نائحا على باب حرية الصحافة . ومهما كانت المكائد التى تدبر ، ومهما كان المنافقون من الصحفيين غير الوطنيين فإن الصحافة المصرية بما فيها من ثوار «أحذق وأصعق» على حد تعبير حافظ نفسه .

قدم شوقى نفسه ـ إذن ـ إلى المجتمع المصرى من خلال حديثه إلى الطوائف والمهن التى اختارها هو وكان له ما أراد ، ودخل إلى الحياة الاجتماعية ببطاقة دخول ، فى حين كان حافظ لا يحتاج لمثل هذه البطاقة ، بل وجد نفسه فجأة ـ وحين نطق الشعر ـ يتحدث إلى مجتمعه ويعبر عنه .

المطالبة بالإصلاح :

وطالب شوقى بالإصلاح ودعا إلى تقدم مصر ، نظراً للحال السيئة التى كان عليها واقع مجتمعه . فهو ينعى على مصر فساد الزراعة والصناعة وسوء التجارة ، وحتى فى ميدان النبوغ فقد خلا الميدان من عالم نابه يشد إليه الناس ، ويعطى مصر عطاء يعوّضها عن هذا التأخر :

فاض الزمان من النبوغ فهل فتى
غَمَرَ الزمان بعلمه وبيانه ؟
أين التجارة وهى مضمار الغنى ؟
أين الصناعة وهى وجه عنانه ؟
أين الجواد على العلوم بماله ؟
أين المشارك مصر فى فدانه ؟
أين الزراعة فى جنان تحتكم
كخمائل الفردوس أو كجنانه[١٤]

إنه يستنفر همة أولئك الذين انصرفوا عن التفكير فى تقدّم مصر ، ويرى أن تأخرها كان للأسباب التى أوردها فى قصيدته ؛ فهناك تأخر فى كل الميادين ، حتى العلم نفسه لم نجد فى ميدانه واحداً يقدم عطاء لمصر ، تتخطى به هذه المسافة الشاسعة بينها وبين الدول المتقدمة .

أما عن الإصلاح عند حافظ فإنه يكون بالبناء الديمقراطى فيجب أن تكون هناك شورى ، ويختار العميد البريطانى وزراء أكفاء ... ويعمل على تحديد حدود دولتنا ، وألا يترك أزمة الأموال وهى فى أيدى اليهود تلهو بها . يقول حافظ موضحاً أسباب التقدم والإصلاح ، كما يراها فى رسالته فى استقبال السير غورست :

إذا استوزرت فاستوزر علينا
فتى (كالفضل) أو (كابن العميد)
ولا تشقل مطاه بمستشار
يحيد به عن القصد الحميد
وفى الشورى بنا دَاء عهيد
قد استعصى على الطب العهيد[١٥]

ولنتأمل هذه اللقطة البالغة الحصافة من شاعر ثائر ينتسب إلى الشعب ، حين يتعمق المعانى وينفذ من عمق الأشياء ، ويرى أن الشورى بوضعها الحالى شيوخ ينتظرون الموت ، وأن الشورى الحقيقية أبعد ما تكون عن مصر :

شيوخ كلما همت بامر
زأرتم دونه زأر الأسود
لحى بيضاء يوم الرأى هانت
على حمر الملابس والخدود
أترضى أن يقال ـ وانت حرـ
بأنك قين هاتيك القيود[١٦]

ويواصل الشاعر رصد ظواهر الأمور ، ولا يكتفى ببيان مواضع القصور ، وإنما يضع الحلول المقترحة أيضاً . وهو ذكى فى سؤاله الأخير للمعتمد البريطانى ، حتى يتخلص من مجلس شورى عتيق لا يفعل شيئاً سوى الصمت . يقول له أيضاً واصفا أساس الإصلاح :

وأشركنا مع الأخيار منكم
إذا جلسوا لإيقام الحدود (١٧)

ثم يدعو إلى بناء الجامعة كشرط للإصلاح :

وأسعدنا بجامعة وشيِّد
لنا من مَجْد دَوْلتك المشيد
وإن أنعمت بالإصلاح فابدأ
بتلك فإنها بيت القصيد (١٨)

ثم يختم تقريره الشعبى بأن الناس فى مصر يشكون مما يعرض لهم من طغيان وظلم وفساد ، فلا حياة إذن بدون إصلاح ، وهل حظ مصر أن يتخطفها الأعداء على طول تاريخها ، إننا لن نستمر أبداً بهذه الطريقة التى أفسدت علينا حياتنا وتاريخنا فكلنا أصبح يبكى :

إذا ما ناح فى (أسوان) بائِس
سمعت أنين شاك فى (رشيد)
جميع الناس فى البلوى سواء
بأدنى الثغر أو أعلى الصعيد
تدارك أمة بالشرق أمست
على الأيام عاثرة الجدود (١٩)

ولم ينس شوقى أن يعرض لمبدأ الشورى لكنه مر عليه مروراً عابرا ، واكتفى أن يقول إن الشورى مبدأ طيب يجب أن يوجد ، وهو موجود ، ويعمل به الملك المعظم الذى كان يحكم مصر آنذاك ، وقدم شوقى بين يديه هذه القصيدة ، فيتحدث عن سيرة الخلفاء الراشدين التى هى سيرة الخليفة السلطان محمد الخامس :

بنيت على الشورى كصالح حكمهم
وعلى حياة الرأى واستقلاله
شر الحكومة أن يساس بواحد
فى الملك أقوام عداد رماله (٢٠)

لكنها ليست الشورى التى تحدث عنها حافظ ، ناقداً مجلس الشيوخ ذوى اللحى البيضاء الذين يصمتون ولا ينتظرون غير الموت . أما شوقى فهو هنا محافظ متزن يمثل كما قلنا وجهة النظر الرسمية .

ويرى شوقى أن فساد حالنا هو اتخاذ الهوى حكماً ، لأن من شأنه تدمير الحضارة وإرهاق الشعب والتأخر والجهل . يقول شوقى :

إذا رأيت الهوى فى أمة حكما
فاحكم هنالك أن العقل قد ذهبا

وعرض حافظ لظاهرة النفاق وعدّها مرضاً أصاب المجتمع ، نتيجة للشعور بالخوف الذى ولّده الفزع من الاستعمار ، كنتيجة طبيعية للاحتلال. والنفاق مرض إذا تحكم فى مجتمع أفسده وذهبت جهود المصلحين فيه سدى ، لذا يفرح حافظ حين يكشف عن بعض المنافقين الذين تدخلوا بينه وبين الإمام محمد عبده. يقول :

قل لجمع المنافقين ومنهم
خص بالقول عبد أم الحباب
إن نفس الإمام فوق مناهم
ما تمنوا وإننى غير صابى (٢١)

وشوقى يقدم لنا نموذجاً آخر من المنافقين السياسيين ، هؤلاء الذين كانوا المدح للمستعمر الغاصب فأذلوا مكانتهم ، وراحت سطوتهم ، وكانت سقطتهم . يقول شوقى :

غمرت القوم إطراء وحمدا
وهم غمروك بالنعم الجسام
رأوا بالأمس أنفك فى الثريا
فكيف اليوم أصبح فى الرغام
لهجت بالاحتلال وما أتاه
وجرحك منه لو أحسست دامى
وما أعناه عمن قال فيه
وما أغناك عن هذا الترامى
فهلا قلت للشبان قولا
يليق بمحافل الماضى الهام (٢٢)

والنفاق بلية كبرى ، إذا استشرى فى أمة فسدت أخلاقها وذهبت ريحها ، وشوقى يظهر لنا أن النفاق قد وصل إلى الوزراء والباشوات ، فما بالنا بصغار المواطنين الذين يتخذون من هؤلاء قدوة لهم ومثلاً يحتذى ، إذ خطر النفاق فى رأى شوقى أنه يدمر الحياة الاجتماعية ، فهذا رياض قد كان مكانه فوق الثريا فأضحى الآن بعد نفاقه تحت التراب . وعرَضَ حافظ لظاهرة التخلف الاجتماعى وما نتج عنها من تقهقر فى جميع المجالات فهو يقول :

وأقوامنا فى الشرق قد طال نومهم
وما كان نوم الشعر بالمتوقع

فحتى الشعر قد أصابه ما أصاب حياتنا وجميع ميادينها. ثم يقول :

عزيز عليه يابنى الشرق أن ترى
كواكبه فى أفقه غير طلع
وأعلامه من فوقه غير خفق
وأقلامه من تحتها غير شرَّع (٢٣)

فصدى التخلف قد امتد إلى العلم والثقافة وعلاج هذا الأمر أن يستيقظ الشعب ويحقق ما فات من أمجاد ، شريطة أن نعى أننا قد نمنا أكثر من اللازم ، ويجب أن نستيقظ ، وهناك الأمل فى الحكام مهما كانوا بعيدين عن الشعب ، فإن حافظ يرى :

(أبا فاروق) خذ بيد الأماني
وحققها على رغم الخصيم
أفقنا بعد نوم فوق نوم
على نوم كأصحاب الرقيم
وأصبحنا ببحرك فى نهوض
يكافىء نهضة النبت الجميم (٢٤)

وشوقى يرى أن علة تأخرنا فى غياب العلم :

الجهل لا يلد الحياة مواتهُ
إلّا كما تلد الرِّمام الدودا
لم يخل من صور الحياة وإنما
أخطاه عنصرها فمات وليدا (٢٥)

فنحن أبناء الجهل لأن الجهل يولد الموت ، وهذا هو سر تأخرنا . وقد ارتفع صوت شوقى كثيراً يطالب بالعلم ، وراح مع صاحبه حافظ يطالبان كذلك بالجامعة المصرية . ولكن صورة التخلف المقرونة بالأسى لم يستطع قلم شاعر أن ينقلها لنا كما كانت . ذلك أن المجتمع المصرى المطحون كانت معظم فئاته تحت مستوى الفقر نفسه ، ولم تزد محاولات نقل الصورة الواقعية للفقر عن مجرد التعاطف مع المنكوبين فى المصائب والملمات ؛ ففى حريق ميت غمر يقول حافظ عارضاً صورة المنكوبين :

أكلت دورهم فلما استقلت
لم تغادر صغارهم والكبارا
أخرجتهم من الديار عراة
حذر الموت يطلبون الفرارا
يلبسون الظلام حتى إذا ما
أقبل الصبح يلبسون النهارا
حُلَّة لا تقيهم البرد والحرَّ
رَ ولا عنهم ترد الغبارا (٢٦)

هذه صورة مأساوية لأناس يلبسون الظلام فى الليل ، ويلبسون النهار فى الصباح ، ولا شىء يسترهم حتى عن الغبار . ومثل هذه الكارثة لا تدعو حافظاً إلى التوجه إلى الحكومة بتوفير إعانة عاجلة ، أو بناء بيوت غير التى احترقت ، لأنه من المستحيل أن يجدوا مكاناً بعد ذلك يتجه حافظ إلى الموسرين من الشعب :

أيها الرافلون فى حلل الوشـ
ـي يجرون الذيول افتخارا
إن فوق العراء قوماً جياعاً
يتوارون ذلة وانكسارا
أيهذا السجين لا يمنع السجن
كريماً من أن يقيل العثارا (٢٧)

وهو لا يستطيع إلا أن ينتقد الأغنياء ، ولا ينتقد مثلاً الوضع الطبقى للشعب الذى سمح بوجود أغنياء جداً وفقراء أشد من الفقر نفسه . إن الشاعر يلح من هذه المناسبة المعتمة لينقد ظاهرة الإسراف فى الأفراح ، وهى التى تعانى منها المجتمعات النامية مثل مجتمعنا . إنها المظاهر الكاذبة التى تسيطر علينا فتحيل حياتنا إلى جحيم ، بدلاً من نعيم الذى أعطاه الله لنا فى وطننا . يقول حافظ :

قد شهدنا بالأمس فى مصر عرسا
ملأ العين والفؤاد ابتهارا
سال فيه النضار حتى حسبنا
أن ذاك الفِناء يجرى نضارا
بات فيه المنعمون بليل
أخجل الصبح حسنه فتوارى
يكتسون السرور طوراً وطورا
فى يد الكأس يخلعون الوقارا (٢٨)

حافظ يقدم لنا نموذج الفقر المدقع لهؤلاء الذين يعيشون على هامش الحياة لا يلبسون شيئاً لأنهم لا يملكون إلا ثوباً وبيتا أكلتها النيران فى الحريق ، وطائفة أخرى تحيا فى نفس المكان يسيل الذهب فى ليلة عرس يبدو معه العرس منجماً للذهب، ولا يقطع سرور الأغنياء وفرحهم صوت الصياح الآتى من الناحية الأخرى :

وسمعنا فى (ميت غمر) صياحا
ملأ البر ضجة والبحارا
جل من قسم الحظوظ فهذا
يتغنى وذاك يبكى الديارا
رب ليل فى الدهر قد ضم نحسا
وسعودا وعسرة ويسارا (٢٩)

إن الأمر عند حافظ يرجع إلى «من قسم الحظوظ» وحسبه أن قال ما قال . ويتوقف شوقى أمام مثل هذا الحريق ويرسم صورة مروعة للمأساة ، برع فيها شوقى ، ولكن الشاعر يبقى دائماً خارج الصورة :

مازلت أسمع بالشقاء رواية
حتى رأيت بك الشقاء مصوّرا
فعل الزمان بشمل أهلك فعله
ببنى أمية ، أو قرابة جعفرا
بالأمس قد سكنوا الديار ، فأصبحوا
لا ينظرون ولا مساكنهم ترى (٣٠)

فهو يرسم صورة الشقاء «الفنية» تلك التى يهتم بها الفنانون ، أما الشقاء الواقعى المر الذى يؤثر فى الوجدان فقد قدّمه حافظ . بل إن دعوته من أجل التبرع ، لإنقاذ المنكوبين ، دعوة هادئة غير دعوة

حافظ الذى كان يقارن بين الموسرين والفقراء الذى ناخوا تحت السماء . يقول شوقى :

فتحوا اكتتابا للإعانة فاكتب
بالصبر فهو بمالهم لا يشترى
إن لم تكن للبائسين فمن لهم؟
أو لم تكن للاجئين فمن تُرى[٣١]

فهو أشبه بمن يصور بياناً بلغة رسمية ألفاظها جافة (فتحوا اكتتابا - فاكتب) وشوقى لا يلام فى هذا فما جرّب الفقر ولا عايش الفقراء بل إنه يتحدث فيما أظن حين سمع بالمصيبة مجرد سمع . والذين ينقلون إلى شوقى هم الذين ينقلون إلى الأمراء والباشوات مثل هذه الأخبار ، فاترة هادئة خالية من الانفعال المر والحزن الأصيل فى قلب أفراد الشعب .

ومن الظواهر الاجتماعية التى تحتاج إلى وقفة عند الشاعرين ظاهرة اختلاف الآراء ، وانقسام الأحزاب واختلاف المسيحيين والمسلمين . ولنر رأى كل من الشاعرين فى هذه الأحداث . يقول شوقى مصوِّراً آثار هذا الانقسام على حياتنا :

إلام الخلف بينكم إلاما؟
وهذى الضجة الكبرى علاما؟
تراميتم ، فقال الناس قومٌ
إلى الخذلان أمرهمو ترامى
تباغيتم كأنكمو خلايا
من السرطان لا تجد الضماما[٣٢]

ثم يقول هل يحق لنا مثل هذا الاختلاف والعدو جاثم فوق صدورنا والطائرات من فوقنا ، وجيوشه فوق أرضنا ولم نستطع أن نقاومه أو نصده فنالنا مزيد من الهوان والذل والصمت المطبق :

أرى طيارهم أوفى علينا
وحلّق فوق أرؤسنا وحاما
وأنظر جيشهم من نصف قرن
على أبصارنا ضرب الخياما
ونلقى الجو صاعقة ورعدا
إذا قصر الدوبارة فيه غاما
إذا انفجرت علينا الخيل منه
ركبنا الصمت ، أو قدنا الكلاما
فأبنا بالتخاذل والتلاحى
وآب بما ابتغى منا وراما[٣٣]

إن هذا الاختلاف سوف يفضى بنا إلى حال أسوأ مما نعيش عليه الآن ولن نتقدم خطوة واحدة ما دام فينا مثل هذا المرض القاتل . على حين يصرخ حافظ كعادته حين يستشعر فداحة الخطر وهو يرى أن الاختلاف قد ينهى الأمل فى الحرية والحياة والمستقبل . يقول حافظ :

يا أيها الشعب الكريم تماسكوا
وخذوا أموركم بغير توانى
مالى أذكركم وتلك ربوعكم
مرعى النهى ومنابت الشجعان[٣٤]

وبعد أن ينصحهم كثيراً ، ويصف حياتهم التى أضحت خراباً بفعل الانقسام الذى أضاع قوتنا ، يشير الشاعر إلى فضل الاتحاد :

ودعوا التقاطع فى المذاهب بينكم
إن التقاطع آية الخذلان
وتسابقوا للباقيات وأظهروا
للعالمين دفائن الأذهان
وتعانقوا بعد الندى كخمائل
يحلو بهن تعانق الأغصان[٣٥]

ومن الانقسامات الخطيرة ظهور بوادر الفتنة الطائفية . فيقف حافظ متصدياً لمثل هذه الكارثة التى تهدد الوطن ، فتهدد طاقاته وتستنفد إمكاناته ، فى صراع لا غالب فيه ولا مغلوب ، لأن الجميع أولاً وأخيراً مصريون ، يجمعهم بلد واحد ونيل واحد وعرف وتقاليد واحدة . وحافظ يرجع أمر الفتنة الطائفية إلى أسباب ؛ أهمها عدم الفهم الصحيح للأديان من جانب المتعصبين من الطرفين الإسلامى والمسيحى ، كذلك الوهم الذى نشره المستعمر فسيطر على عقول الأغبياء والمتعلمين على حد سواء . والشاعر يلقى المسئولية على المتعلمين الذين سكتوا حين اشتعلت الفتنة وقصروا عن إخمادها وتلافى أسبابها ، ثم يتصدى للحل مؤدياً دور الشاعر الرائد الذى لا يترك مثل هذه المصيبة تعصف بالمجتمع وتعوق تطوره . وانظر إلى مثل هذه المعانى فى قوله :

مولاى أمتك الوديعة أصبحت
وعُرا المودة بينها تتفصّم
نادى بها القبطى ملء لهاته
أن لاسلام وضاق فيها المسلم
فهموا من الأديان مالايرتضى
دين ولا يرضى به من يفهم
ماذا دها قبطيَّ مصر فصده
عن ود مسلمها ، وماذا ينقم
وعلام يخشى المسلمين وكيدهم
والمسلمون عن المكايد نوّم
قد ضمّنا ألم الحياة وكلنا
يشكو ، فنحن على السواء وأنتم
إلى ضمين المسلمين جميعهم
أن يخلصوا لكم إذا أخلصتم[٣٦]

أما شوقى فإنه يرى أن الأديان جميعا للديان الواحد :

قل إذا خاطبت غير المسلمين
لكم دين رضيتم ولى دين

جل للديان منهم شانه
إنه أولى بهم سبحانه[٣٧]

ولم يتحرك شوقى نحو الأزمة تحرك الشاعر الواعى إلا حين قتل بطرس غالى باشا برصاصة من يد إبراهيم الوردانى فى سنة ١٩١٠ ، عندها هاجت النفوس واستاء كثير من الأقباط لوقوع الجريمة على زعيم ووزير قبطى ، فقال فى ذلك قصيدة أولها :

بنى القبط إخوان الدهور ، رويدكم
هبوه يسوعاً فى البرية ثانيا

وهو يرى أن هذا الشقاق لن يكون فيه سوى الاحزان بين ميت وناع ويدعو إلى طى صفحة الجفاء ونبذ أسباب الخلاف . والأمل عند شوقى كبير أن يستطيع الفريقان أن يتخلصا من مثل هذه الخلافات ، لينسوا مسألة قتل بطرس . فالقتل معروف منذ أول الخليقة :

نبيد كما بادت قبائل قبلنا
ويبقى الإمام الثنين : ميتاً وناعيا

تعالوا عسى نطوى الجفاء وعهده
وننبذ أسباب الشقاق نواحيا

ألم تك (مصرُ) مهدنا ثم لحدنا
وبينهما كانت لكل معانيا

ألم نك من قبل (المسيح ابن مريم)
(وموسى) و(طه) نعبد النيل جاريا

وما زال منكم أهل ود ورحمه
وفى المسلمين الخير مازال باقيا

فلا يثنكم عن ذمة قتل (بطرس)
فقدماً عرفنا القتل فى الناس فاشيا[٣٨]

لم يكن الخلاف بين المسلمين والمسيحيين فقط بل تعداه إلى الأحزاب ، وإلى طوائف الشعب ، وكان العصر عصر الفرقة ؛ إذ اهتزت فيه التقاليد والقيم وتعرضت مصر لأبشع الأعداء ، الإنجليز والقصر والأمراء الذين تخلوا عن مصريتهم وفقدوا هويتهم ، وحافظ يرى كل ذلك فلا يملك إلا أن ينادى على الجميع بالاتحاد :

أساء بعض الناس فى بعضهم
ظناً وقد أمسوا وقد أصبحوا

فانتهزت أعداؤنا نهزة
فينا وما كانت لهم تسنح

فالرأى كل الرأى أن تُجمِعُوا
فإنما إجماعكم أرجح

وكل من يطمع فى صدعكم
فإنه فى صخرة ينطح

أخشى اذا استكثرتمُ بينكم
من قادة الآراء أن تفضحوا

فلتقصدوا ما استطعتمُ فيهمُ
فإنما فى القلة المنجح[٣٩]

إن اختلاف الآراء فى المجتمعات الراقية لا يفسد للود قضية لكنه فى مصر ، فى المجتمع المتخلف يتحذلق المتحذلقون ويفترى المنافقون ، وكل يذهب برأيه فتضيع جهودنا هباء ولا يكون هناك إصلاح أو تقدم ، وإنما فرقة واختلاف وانقسام لا نحصد من ورائه سوى الأشواك والأحزان . إن حافظاً بعد أن يتوجه للناس كافة ، يتوجه هنا إلى الأحزاب وإلى القصر كى يتفق الجميع على رأى واحد وعمل واحد :

(فيا قصر الدوبارة) لست أدرى
أحرب فى جرابك أم سلام

أجبنا هل يراد بنا وراء
فنقضى أم يراد بنا أمام

ويا حزب اليمين إليك عنا
لقد طاشت نبالك والسهام

ويا حزب الشمال عليك منا
ومن أبناء نجدتك السلام[٤٠]

ومن الظواهر الاجتماعية التى تعرّض لها حافظ ثورة المرأة المصرية على التقليد واستعدادها لأن تأخذ دورها فى معركة الحضارة والتمدين المصرى . وحافظ هنا فى هذه الأبيات يحيى بنات النيل اللائى نفضن عنهن غبار التقاليد وغرس ثمار العمل المضنى جنباً إلى جنب بجوار الرجال :

يقولون نصف الناس فى الشرق عاطل
نساء قضين العمر فى الحجرات

وهذى بنات النيل يعملن للنهى
ويغرسن غرساً دانى الثمرات

ويذكر دورهن فى ثورة ١٩١٩ حين ثرن ثورتهن وتصدى لهن جنود الاحتلال فلم يتفرقن لكنهن ثبتن . ويذكر حافظ بكل الفخر هذه الصفحة فى تاريخ الحركة النسائية المصرية بل يؤكد أن الرجال تعلموا منهن كيف يكون الثبات ، يقول :

وقفتن فى وجه الخميس مدججا
وكنتن بالإيمان معتصمات

تَعلّم منكنّ الرجال فأصبحوا
على غمرات الموت أهل ثبات

(صفيةُ) قادتكن للمجد والعلا
كما كان (سَعْدٌ) قائد السروات[٤١]

وشوقى يقر بأن مصر تجدد نفسها حين يخرج نساؤها عن العرف السائد

فلا يجبسن داخل قمقم الحجاب ويدعن المستقبل مسئولية الرجل وحده . إن النساء هنا قد أخذن حقوقهن وتلك خطوة جريئة يمجدها شوق وينفعل معها لأن التطور فى الحياة الاجتماعية المصرية ينبئ بالخير الكثير :

مصرٌ تجدد مجدهـــــا
بنسائها المتجددات
النافرات من الجمو
د ، كأنه شبح المات
هل بينهن جوامداً
فرق وبين الموميات ؟
لما حَضَنّ لنا القضيـ
ـية كنّ خير الحاضنات
غذينها فى مهدها
بلبانهن الطاهرات
وسبقن فيها المُعْلَميـ
ـن إلى الكريهة معلمات
يَنْفُثْن ، فى الفتيان من
رُوح الشجاعة والثبات[٤٢]

وعبر كل من شوق وحافظ عن بعض الظواهر الاجتماعية فى شعرهما وعرضا لبعض أوجه الحياة الاجتماعية المختلفة ، بل إن حافظاً تحدث عن حالة الفلاح المصرى وغنّى بتمجيد من يولى الفلاح مثل هذه العناية التى أولاها له السلطان حسين كامل . يقول :

(أبا الفلاح) كم لك من أيادٍ
على ما فيك من كرم تدلّ
وآلاء وإن أطنبتُ فيها
وفى أوصافها فأنا المقلّ
عُنيتَ بحالة الفلاح حتى
تهيّب أن يزور الأرض مَحْلُ
وكيف يزور أرضاً سرت فيها
وأنت الغيث لم يُمسكهُ بُخْلُ[٤٣]

ويبدو أن حسين كامل (باشا) كان مهتما بحال الفلاح فقد ناداه فى قصيدة أخرى بأبى الفلاح . وحافظ بهذا لم يترك جانبا مضيئا من جوانب حياتنا الاجتماعية إلا وألقى الضوء عليه . يقول فى قصيدة أخرى :

أبا الفلاح إن الأمر فوضى
وجهل الشعب والفوضى لزام[٤٤]

وعرض شوقى فى نفس هذا الإطار ، ولكن من زاوية أعلى ، إنها محصول القطن الذى يهتم به الفلاح وتهتم به الدولة . وهو يرى أن الاعتماد على محصول واحد خطر اقتصادى يهدد مجتمعنا :

أئذا أصاب القطن كاسد سوقه
قمنا على ساق إلى أثمانه ؟
يا من لشعب رزؤه فى ماله
أنساه ذكر مصابه بكيانه ؟[٤٥]

لقد ارتبط المجتمع بمحصول القطن ارتباطاً خطيرا ، ترى دلالته فى كلمات شوقى التى يعلن فيها أن كساد القطن ليس بالضرورة كساداً لأحوالنا كلها :

الملك كان ، ولم يكن قطنٌ ، فلم
يغلب أبوّتنا على عُمرانه
بالقطن لم يرفعْ قواعدَ ملْكه
فرعونُ ، والهرمان من بنيانه
لكن بأولى زارع نقض الثّرى
بذكائه ، وأثاره ببنانه

إن شوقى يهتم بالناحية الخارجية للظاهرة الاجتماعية فلم يعنه من أمر الفلاح إلا تعدد محصوله وأن يكون الفلاح ذكياً حصيفا حتى يبنى مجد مصر .

أما حافظ فيهتم بعمق الفلاح المصرى وإحساسه ، فيدعو إلى مراعاة أحواله ، ومنها ظروف حياته وتوفير سبل الحياة الكريمة له حتى يعيش سعيداً .

وظهرت فى الواقع الاجتماعى المصرى ، فيما عالجه الشاعران ، بعض الأمراض الاجتماعية ، من مثل أمراض الفقر ، والجهل ، والمرض . وقد تحدثنا عنها فى الصفحات السابقة لأنها تلبست بالظاهرة الاجتماعية وصارت عنصراً اجتماعياً ، لا يملك الناس له دفعاً ، مثلها فى ذلك مثل كثير من الأمراض الاجتماعية .

وأول ما يقابلنا من هذه الأمراض ميل المصرى إلى المظهر الزائف فهو يسيل فى عرسه النضار سيلا كى يتظاهر أمام مواطنيه بأنه يملك مالا يملكه الآخرون :

قد شهدنا بالأمس فى مصر عرسا
ملأ العين والفؤاد ابتهارا
سال فيه النضار حتى حسبنا
أن ذاك الفناء يجرى نضارا
بات فيه المُتَنَعِّمون بليل
أخجل الصبح حُسْنُه فتوارى[٤٦]

وبالطبع لن يدرك شوقى مسألة المظاهر هذه فهى تهم الفئات الكادحة التى ينتسب إليها حافظ ، الذى يرى أن قيمة الإنسان ليست بما يلبس ، وإنما بحقيقته لا الظواهر التى يستخدمها الإنسان للتزوير والتزييف . يقول حافظ :

إن قومى تروقهم جدة الثو
ب ولا يعشقون غير الرواء
قيمةُ المرء عندهم بين ثوب
باهرٍ لونهُ وبين حذاء

قَعَدَ الفضل بى وقُمْت بعزِّى
بين صحبى ، جُزِيتَ خير الجزاء[٤٧]

لكن شوق يتنبه إلى القضية من وجهة نظر أخرى ، وبدلاً من التنبه إلى المظاهر الخداعة يتحدث عن الإسراف وضرورة الاقتصاد ، لأنه يؤدى بالأمة إلى الإفلاس والضياع ، فيدعو الشعب إلى جمع المال ليوم صعب :

فاجعلوا من مالكم للشـ
ـيب والضعف نصابا
واجمعوا المال ليوم
فيه تلقون اعتصابا[٤٨]

ومن ضمن عوامل الإسراف شرب الخمر ، ويبدو أن عادة شرب الخمر قد انتشرت بين بعض الأفراد إلى درجة فسدت معها الحياة ، مما دعا شوق إلى محاربتها وبيان أخطارها ، والتحدث عن آثارها السيئة . يقول شوق :

اهجروا الخمر تطيعوا الـ
ـله ، أو ترضوا الكتابا
إنها رجس ، فطوبى
لامرىء كف وتابا
ترعش الأيدى ومن ير
عش من الصناع خابا
إنما العاقل من يجـ
ـعلُ للدهر حسابا[٤٩]

وقريب من هذه العادة ، عادة أخرى سيئة ، وهى المقامرة فى البورصة. وقد تنبه لها حافظ وبين خطرها فأهاب بالشعب أن يبتعد عنها ؛ لأنها وبال على المغامرين المقامرين الذين يلهيهم المكسب كما يتصورون ولكنهم لا يقبضون إلا الوهم :

مضاربات هى المنايا
ورسلها أحرف البروق
صَبُوح أصحابها الرزايا
وما لهم دونها غبوق
قد أتلفت أنفس البرايا
بأسهم الغدر والعقوق

كم بالة سببت وبالا
وأشبهت لامع السراب
وبَذْرة أنبتت خبالا
وأثمرت عاجل الخراب
وكم غنىٍّ أضاع مالا
وشاب فى موقف الحساب

فليتعظ منكم البعيد
وليتق الله ذو الثراء

فذلك التاجر الشهيد
قد عاف من أجلها البقاء[٥٠]

ويقودنا هذا إلى مسألة الأخلاق ، تلك التى اهتم بها شوق ودعا إليها . والأخلاق الفاضلة هى التى تحمى الأمة من أمثال هذه الأمراض كالنفاق والرياء والخمر والمضاربة وزواج المسنين من الفتيات والمظاهر الكاذبة الخادعة . إن فى الأخلاق النجاة من كل ما يتعرض له مجتمعنا المصرى :

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت
فإن تولت مضوا فى إثرها قدما
ما على المرء فى الأخلاق من حرج
إذا رعى صلة فى الله أو رحما[٥١]

ولم تفت حافظ ظاهرة مرضيه سيئة لا زالت تمسك بخناقنا وهى ظاهرة التواكل . ومن الطريف حقاً تلك الأبيات التى نوردها الآن ، وهى تحكى عن عجزنا فى مواجهة التواكل ، ولذا فإن حافظاً يطلب من مخترع الكهرباء أن يخترع جهازاً عظيماً يقضى به على آفة التواكل :

كاشف الكهرباء ليتك تعنى
باختراع يَرُوض منا الطباعا
آلة تسحق التواكل فى الشر
ق وتُلقى عن الرياء القناعا
قد مللنا وقوفنا فيه نبكى
حسباً زائلاً ومجداً مضاعا[٥٢]

وخطر التواكل يتهدد المجتمع بأوخم العواقب على الرغم من أننا نملك الإمكانات اللازمة للنجاح فى تطوير مصر وتحديثها :

إن فينا لولا التخاذل أبطا
لاً إذا ماهُمُ استقلوا اليراعا
وعقولاً لولا الخمول تولاَّ
ها لفاضت غرابة وابتداعا

حافظ فى هذين البيتين يلقى الأضواء الكاشفة على علة الشرق كله . ويلقى الضوء كذلك على سوء الأخلاق الذى يدعو بعض المسنين من الأثرياء إلى الزواج من الفتيات الصغيرات ، مما ينشأ عنه مشاكل كثيرة تهدد وحدة الأسرة المصرية . ويصور شوق هذه المأساة فيقول :

شغل المشايخ بالمتاب ، وشغله
بتبدل الأزواج والأصهار
فى كل عام عمّه فى طفلة
كالشمس إن خطبت فللأقمار
يرشو عليها الوالدين ثلاثة
لم أدر أيهم الغليظ الضارى ؟
المال حلل كل غير محلل
حتى زواج الشيب بالأبكار[٥٣]

وهو يعنف بالشيوخ الذين لم تشغلهم مشاغل من فى سنهم مثلما يعنف بالوالدين الذين لم يكونا أقل ضرراً وغلطة من هذا الشيخ الفاسد ، ثم يدلى برأيه فى القضية فهى عملية شراء تبعد عن الزواج الحقيقى المتكافىء :

ما زوجت تلك الفتاة وإنما
بيع الصبا والحسن بالدينار
بعض الزواج مذمم ، ما بالزنا
والرق إن قيسا به من عار
فتشت لم أر فى الزواج كفاءة
ككفاءة الأزواج فى الأعمار[٥٤]

ويأخذ حافظ على الشباب انصرافهم عن الجد وجلوسهم على المقاهى تاركين أعمالهم ، ويقارن بين حال الشباب المصرى وحال أقرانهم فى الخارج ، حيث :

لا ترى فى الصباح لاعب نرد
حوله للرهان جم غفير
لا ولا باهلاً سليم النواحى
للقهاوى رَواحه والبكور[٥٥]

إنه فرق كبير بين هذا الشعب المتواكل الكسول وبين شعب آخر :

لم يحل بينهم وبين الملاهى
أو شؤون الحياة جو مطير
لا يبالون بالطبيعة حنت
أم تجنت أم احتواها التعور ؟

لقد عبر الشاعران الكبيران عن الواقع الاجتماعى ، واستطاعا أن يعالجا بعض الظواهر الاجتماعية المعتلة ، وأن ينقدا بعض أمراض المجتمع ، واختلفا فى المضمون ولكنهما اتفقا فى الشكل العام ، ذلك لأن هدفهما واحد .

هوامش :

(١) الواقع الاجتماعى فى شعر الشاعر يكون مخيلاً ومن ثم قد لا يكون مطابقاً للحقيقة شأن تسجيل الباحث الاجتماعى للظواهر الاجتماعية. فالشاعر يقدم لنا الواقع الاجتماعى كما يتخيله .
(٢) انظر مطولته كبار الحوادث فى وادى النيل ، الشوقيات ، ١ / ١٧ وما بعدها .
(٣) انظر إشارته إلى أهمية العلم والتعليم لمصر ١ / ١٨٠ ـ ١٨٣ ، قصيدته إلى الشباب ٢ / ٥ ـ ٦ ، وإلى الناشئة ٤ / ٣٨ ـ ٤٢ .
(٤) مصر هى ربوع النيل / ديوان حافظ ٢ / ٨٢ وأمة النيل ٢ / ٢١ والمصرى هو ابن النيل ٢ / ٦٠ وهى الكنانة ٢ / ٢٥ وأرض الكنانة ٢ / ٥٩ وملكها ملك القطرين ٢ / ٩٩ ، ١٠٠ .
(٥) انظر مصر (العثمانية) ٢ / ٧٦ و ٢ / ٦٢ و٦٤ ـ ٦٥ .
(٦) انظر مصر الإسلامية فى قصيدته فى ذكرى عيد رأس السنة الهجرية ٢ / ٣٧ ـ ٤٢ و٢ / ٥٩ ـ ٥٨ وانظر ٢ / ٨٩ .
(٧) انظر رائعته مصر تتحدث عن نفسها : ديوان حافظ ٢ / ٨٩ وما بعدها .
(٨) الشوقيات ١ / ٩٠
(٩) ١ / ١٨١
(١٠) ١ / ١٨٢ .
(١١) الشوقيات ١ / ١٥٨
(١٢) ١ / ١٥٩
(١٣) ٢ / ٦٠ ديوان حافظ .
(١٤) ١ / ٢٦١ ديوان شوق
(١٥) ٢ / ٣٥
(١٦) ٢ / ٣٦ (حافظ)
(١٧) نفسه
(١٨) نفسه
(١٩) نفسه
(٢٠) الشوقيات ١ / ٧٩
(٢١) ديوان حافظ ١ / ٢٦ .
(٢٢) ١ / ٢٠٩ .
(٢٣) ١ / ١٢٩ (ديوان حافظ)
(٢٤) ١ / ١٠٨ حافظ
(٢٥) ١ / ١١٢ شوق
(٢٦) ١ / ٢٥٠ ديوان حافظ
(٢٧) ١ / ٢٥١
(٢٨) ١ / ٢٥٢
(٢٩) ١ / ٢٥٢
(٣٠) ٤ / ٤٥ شوق
(٣١) ٤ / ٤٦
(٣٢) ١ / ٢٢٢ .
(٣٣) نفسه .
(٣٤) ١ / ٤٥ حافظ
(٣٥) ١ / ٤٦
(٣٦) ١ / ٢٩١ ـ ٢٩٢
(٣٧) ٤ / ٤٠ شوق
(٣٨) ٤ / ٥٥ شوق
(٣٩) ديوان حافظ ٢ / ٩٧ .
(٤٠) ٢ / ٥٧ .
(٤١) ١ / ٦٩ حافظ
(٤٢) ١ / ١٠٥ شوق
(٤٣) ١ / ٦٩ حافظ
(٤٤) ٢ / حافظ
(٤٥) ١ / ٧١ شوق
(٤٦) ١ / ٢٥١ حافظ .
(٤٧) ١ / ٢٠٦ حافظ .
(٤٨) ١ / ٩٢ شوق
(٤٩) ١ / ٩١ شوق
(٥٠) ١ / ٢١٤ حافظ
(٥١) ١ / ٢١٧ شوق
(٥٢) ١ / ٢٥٥ حافظ
(٥٣) ١ / ١٣١ شوق
(٥٤) ١ / ١٣١ شوق
(٥٥) ١ / ٢٢٠ حافظ .

يوسف بكار

أثر شوقي وحافظ في إبراهيم طوقان

ليس سهلاً قط أن يتأبط المرء موضوعا محوره ثلاثة أعلام مرة واحدة فى بحث عسير خطير ، لأن قضية «التأثر والتأثير» ، بمفهومها النقدى ، سواء فى الآداب المحلية أو المقارنة ، من أعقد القضايا وأصعبها ، ومن أقربها إلى المزالق والعثار ، لما قد يعترض عليها أحياناً من أجل «الإطار الثقافى» بشق ظروفه : البيئة الاجتماعية والطبيعية ، واللغة ، والعصر بمفهوميه الزمانى والأدبى ، وإما «بالمواردة» [١] . غير أن عكوفى على شعر إبراهيم طوقان واهتمامى بمواد «إطاره الشعرى» وأدواته وملاحقتها [٢] ، هما اللذان أغريانى ، بعد قراءات فى شعر شوق وشعر حافظ ، بمتابعة الجهد والكشف عن مواد وأدوات عصرية فيه من شعر هذين الشاعرين العظيمين . ويحمل هذا الكشف بين جنبيه كشفاً آخر ، هو صلة إبراهيم ، إبداعيا ، بالأدب العربى المعاصر ،فضلا عن صلاته العميقة بالقديم منه ، وتوافره على مطالعته وتخيره وحفظه وتمثله والإفادة منه [٣] ، مثلما كانت الحال عند الشاعرين اللذين نبحث عن أثرهما فيه وتأثره بهما . وهذه الصلة ، بفرعيها ، وما واكبها من تقليد وتأثر أمر طبيعى حتمى خاصة فى بدايات الفنان الإبداعية ؛ فالشاعر قبل أن ينمو «لا بد من مروره بمرحلة التقليد ، يتأثر بالشعراء الآخرين ، ويحاول تقمص تجاربهم حتى يهتدى إلى نفسه وأصالته [٤] ، وهو بَعْدُ ، لا يكتب نفسه ، فيما يقول الناقد الإنجليزى إدواردز [٥] ، وإن عقله يجب أن يكون مثل المغناطيس يجذب إليه الأفكار والصور والعبارات مما يقرأ ، فيما يقول ت . س . إليوت [٦] . وهذه أمور لا تلغى أصالته وابتكاره ، لأن الأصالة ليست ابتكارا من فراغ ، بل الابتكار هو «وجود مادة تتفاعل مع شخصية قوية فتتمثل خلقا جديدا» [٧] .

٢

تعود صلة إبراهيم طوقان (١٩٠٥ ـ ١٩٤١) بالأدب المعاصر وبمدرسة الإحياء خاصة ، إلى أيام دراسته الابتدائية فى «المدرسة الرشادية الغربية» (١٩١٤ ـ ١٩١٨) التى كانت «تنهج فى تعليم اللغة العربية نهجا حديثا لم يكن مألوفا فى مدارس نابلس فى العهد التركى . وذلك بفضل بعض المدرسين النابلسيين [٨] الذين تخرجوا فى الأزهر ، وتأثروا فى مصر بالحركة الشعرية والأدبية . هؤلاء المدرسون أشاعوا فى المدرسة روح الشعر والأدب الحديثة ، وأسمعوا الطلاب للمرة الأولى ، فى حياتهم الدراسية، قصائد شوقى وحافظ ومطران

وغيرهم ... »[٩] وازدادت هذه الصلة بتردد إبراهيم ، وهو فى المرحلة الثانوية بمدرسة المطران بالقدس ، مع أخيه أحمد،على المرحوم «نخلة زريق» الذى كان مدرس العربية فى «الكلية الإنجليزية» بالقدس . ثمّ تعمقت ، منذ التحق بالجامعة الأمريكية ببيروت عام ١٩٢٣ ، حيث أظله «أفق أدبى واسع لا عهد له بمثله فى فلسطين . هنالك الأدباء والشعراء ، وهنالك الدنيا براقة خلوب »[١٠] ، وحيث احتضنته فى الجامعة وخارجها «بيئة شعرية أدبية لم تكن لتحتضنه لو لم يكن فى بيروت » . ففى الجامعة ، كان أحد أعضاء دار الندوة التى ضمت من أقرانه الطلاب آنذاك : عمر فروخ (صريع الغوانى) ، وحافظ جميل (أبو نواس) ، ووجيه بارودى (ديك الجن) ، وهو (العباس بن الأحنف) ، وفى خارج الجامعة ، فتحت له مجالس الأدب العالى والشعر الرفيع ـ من مثل مجلس الشيخ أمين تقى الدين ، وجبر ضومط ، وبشارة الخورى ـ صدرها وأولته كثيرا من عنايتها واهتمامها . وتضافرت هذه العوامل جميعا على أن تمكنه من الفوز بلقب «شاعر الجامعة »[١١] ، وتجعل له «مكانة أدبية ممتازة قبل أن يتخرج فى الجامعة الأمريكية »[١٢] ، وأن تمهد له السبيل إلى الوصول إلى سُدَّة التعليم فى الجامعة نفسها[١٣] .

وأتاحت له العوامل نفسها ، فضلا عن استعداده الفطرى وما حباه الله به من موهبة ، وعن شغفه بالمطالعة والاختيار والحفظ ، ثقافة جامعية عصرية تامة يظهر أثرها فى شعره[١٤] .

٣

لم يكن توفر إبراهيم طوقان على مطالعة شعر شوقى وحافظ والبارودى ، سوى جزء من إعجابه الشديد بمصر ،[١٥] وتطلعاته إليها بعد أن زارها ، أول مرة ، مستشفيا عام ١٩٢٢ :

قالوا : شفاؤك فى مصر ، وقد يئسوا
منى وأعيى سقامى منْ يداوينى
خلّفتها بلدة يعقوب خلّفها
شوقا ليوسفَ قبل ، فهو يحكينى
مالى وللسقم أخشاه وأسأل عن
طبيبه ، و (عماد الدين) يكفينى
لو أنشب الموت بى أظفاره لكفى
بأم كلثوم أن تشدو فتحيينى
هذا ، ومصر بساتينٌ منمَّقة
شبابها بعض أزهار البساتين
خاضوا ميادين من جد ومن لعبٍ
فأحرزوا السَّبْق فى كل الميادين

ولقد عبر عن حبه مصر وتلهفه إليها بقصيدته «تحية مصر ـ ١٠٩» (١٩٣١)[١٦] التى منها الأبيات السابقة ، والتى حيا بها مصر فى فرقة لاعبى الجامعة المصرية لكرة القدم . وهى وإن لبست لبوس العتب ، فهو عتاب المعجب الوامق ، و «العتب على قد العشم » فيما نقول فى أمثالنا الشعبية الشامية :

إليكِ يا مصر إيمانى وملتهفى
ونور نهضتك الغراء يهدينى
ولى أواصر قربى فيك ما برحت
لما مضىٍ ، ذات توثيق وتمكين
أحب مصر ، ولكنْ مصرُ راغبةٌ
عنى ، فتعرض من حين إلى حين
وإنْ بكَتْ ، لا بكت هماً ، فقدعلمت
وأيقنت أن ذاك الهم يبكينى
وما عتبت على هَجْرٍ تدُلّ به
إن الدلال يُمنينى ويُغْرينى
لكن جزعت على ود أخاف إذا
فقدتُه ، لم أجد خِلاً يواسينى

وما كان أشد فرح شاعرنا حين تناهى إلى سمعه عزم أمير الشعراء عام ١٩٢٨ على زيارة فلسطين ، إذ هرع إلى تحيته بقصيدة «حطين ـ ٦٣» (١٩٢٨) التى عبر فيها ، بما أضفاه عليه من نعوت البيان وألقابه ، عما كان يكنه له من تقدير وإعجاب وإعزاز ، ثم استحثه على أن يكون لفلسطين فى شعره نصيب :

أهلاً بربِ المهرجان
أهلا بنابغة البيانِ
مَلِكِ القلوب المستقلْ
ل بعرشها ، والصولجان
ومتوّج حالت أشعـ
ـة تاجه دون العِيَان
أهلاً بشوق ، شاعر الـ
ـفصحى ومعجزة البيان

° ° °

ياباكى الفيحاء حيـ
ـن أبت تقيم على الهوان
أيام كانت وردة
بدم البواسل كالدهان
أرسلتَ عن «بردى» سلا
مك فى لظى الحرب العوان
وذرفت دمعاً لا يكفـ
ـكف «هيّجته الغوطتان»
عَرِّج على «حطين» واخـ
ـشع يُشْج قلبك ماشجانى
وانظر هنالك هل ترى
آثار «يوسف» فى المكان ؟
أيقظ صلاح الدين ربّ
التاج والسيف اليمانى

° ° °

جَلّ المصاب «أبا على»
فابك هاتيك المغانى

ذهب الـذين عـهـدتَـهـم
لا يصبرون على الهوان
فى مصر يـطـمـع أشعبٌ
وهـنـا تـنـادى أشـعـبـان

بيد أن أمل إبراهيم لم يتحقق ، إذ لم يزر شوقى فلسطين ، ولم ينظم فيها شعرا[17] . وعاود الشاعر العزف على قيثارة العتاب الوطنى ، فأرسل من خلال أوتارها نغمات عازف عاشق صَدَّ عنه محبه وجفاه[18] :

جـئـتـكـم عاتباً بلابلَ مصر
بـلـبـلُ الروض عتبه ألحان
رفرف الشعر فوقكم بجناحيـ
ـه ، وفى ساحكم غَذاه البيان
وتسامى صرح العروبة فى مصـ
ـرَ ، وهل غيركـم لـه أركان ؟
كـم بلادٍ تهزكـم لـيس فيها
لـكـم جيرةٌ ولا إخوان ؟
خَطْبُنا لا يهزّ شوقى ، ولكن
جـاء رومـا فهزّه الرومان[19]
خـطـبـنـا لا يهز حـافـظ إبرا
هيم ، لـكـن تهزه الـيـابان[20]
مـا لمطـران يـافـلـسـطين شـأن
بك ، لكن له بنيرونَ شان[21]

٤

وإذا ما جزنا العلائق العامة ، وهى كثيرة ، التى كانت تشد إبراهيم إلى مصر وشعرائها ، فربما كان ثمة روابط خاصة تعضدها ، وتمتن من انجذابه إلى أرض الكنانة وشعرائها . فقد أشار هو نفسه إلى « أواصر قربى » خاصة له فى مصر :

ولى أواصر قربى ، فيك ما برحت
لما مضى ، ذات توثيق وتمكين

وفسرت هذه الآصرة بأن أحد أجداده كان واليا على مصر ، وأن بعض أحفاده ظلوا ، وربما مازالوا ، على اتصال بآل طوقان[22] . ويقال إن الإنجليز نفوا والده ، مع آخرين إلى مصر فى أيلول ١٩١٨[23] .

وكان الاشتغال بالصحافة فى مصر بالذات ، بعد أن نشرت له جريدة (الشورى)[24] هناك نشيدا وطنيا فى تحية المجاهد الأمير عبد الكريم الريفى[25] ، أمنية دأب جادا على تحقيقها قبل أن يتخرج فى الجامعة عام ١٩٢٩ بمداولات جرت بينه وبين إحدى دور الصحافة بالقاهرة . وكادت الأمنية تتحقق ، من خلال المفاوضات الاستكمالية الحضورية التى تمت فى السنة نفسها ، إذا توجّه برفقة والده إلى القاهرة للملاج ، لولا تدخل عاطفة الأمومة التى تعانقت مع عاطفة الأبوة غير المعلنة[26] .

٥

حين أهدى إبراهيم طوقان قصيدة «حطين» إلى أمير الشعراء ، قال :

خـذهـا إلـيك ، وأنت عـنـ
ـهـا يـا أمير الشعر غانِ
حـسـنـاء فيـهـا لـلـصـبـا
نـزق على خَـفَـرِ الحسان
نـفـحـاتها من «كـرمـة»
تُعْزى إلى الحسن بن هانى
هيهـات تـبـلـغ شأوكَ الشُـ
شُـعـراء يومـا أو تـدانى

أرادها أن تكون نفحة من نفحاته و«معارضة» لقصيدته فى رثاء مصطفى كامل (الشوقيات ٣ : ١٥٧) :

المشرقان عـلـيك يـنـتـحـبـان
قـاصيها فى مـأتم والـدانى

وإن ابتعد عن موضوعها ، وعدّل فى موسيقاها الخارجية بانتهاج الكامل المجزوء ليتغنى من خلاله ويرقص بكل ما وسعت جوانحه من مشاعر واحترام وتقدير فى حضرة أمير الشعراء .

القصيدة تدل بدءا على أن تأثر صاحبها بشوقى وحافظ وبغيرهما من القدامى والمعاصرين ، ينضوى تحت ما يسمى « التذكر المتعمد » أو « الاستدعاء » ، لأن استدعاء المعانى والصور من شاعر معين لا يتأتى ، فى الغالب ، مالم يكن المتأثَّر مهتما به وحافظا الكثير من شعره[27] . وهذا شاخص فى علاقة إبراهيم طوقان بشوقى الذى كان ، فيما تقول فدوى «سيد المكان فى قلب إبراهيم فى الشعراء المعاصرين»[28] وقيل إن ليس ثمة شاعر معاصر صور إعجابه بشاعر معاصر مثل ما صور إبراهيم طوقان إعجابه بشوقى فى « حطين »[29]

وربما زاد من اهتمام شاعرنا بشوقى وشعره وتعلقه به وملاحقته له مقولة شكيب أرسلان فيه وتشبيهه بشوقى بعد أن قرأ فى « الشورى » (العدد ٣١٩ ـ ٨ نيسان ١٩٣١) قصيدته :

تحـيـة لك يـا مصر الـفـراعين
ذوى المآثر من حىٍّ ومدفونِ

فأعجب بها وعلق عليها بمقال عنوانه « الشعر العربى استأنف ديباجته الأولى » (الشورى ـ العدد ١٣ ـ أيار ١٩٣١) ، وقف فيه عند بعض أبياتها فحلل وفسر . ولما انتهى إلى هذين البيتين :

هبطتُ مصراً ، وظنى أنها رقدت
فى ظل أجنحة من ليلها جُونِ

كأنها وكأن الليل منصدعاً
بنورها سر صدر غير مكنون

قال «هذا هو الشعر العربى على ديباجته الأولى فى حسن السبك وبداعة التخيل وجزالة اللفظ ، ولو قرأ هذا صديق البارودى ، رحمه الله ، لتمنى أن يكون له ، ولو اطلع عليه شوق ، لقال : أترى شوقيا آخر فى هذا العصر؟ »[٣٠] .

ولما نظم شوق «زحلة – الشوقيات ٢ : ١٨١ » أبدى إبراهيم ، وكان طالبا ، فى رسالة إلى صديقه عمر فروخ، رأيه فيها ونقد بعض أبياتها . ومما قال: «قصيدة شوقى فيها غزل رقيق جميل ، سيما نظرته إلى أيام الصبا ، وهنا الإبداع ، غير أن هنالك بيتاً وددت لو لم يقع فى القصيدة ، وهو قوله :

« خرزات مسك أم فصوص الكهربا » [٣١]

وما أدرى يا أخى ، كيف يغيب عن ذوق شوق بالكلمات وعلمه بمواضعها أن يتنكب الخرز والفصوص . أنا لا أريد أن أقول : هذه الكلمة قبيحة . كلا ، ولكن أصبح لها عند الناس شخصية بارزة »[٣٢] . وشخصية الكلمة التى لاحظها إبراهيم هو الذى اصطلح عليه فى علم اللغة الحديث بـ «الكلام المحرم » أو «الكلام غير اللائق » ، وهو أمر نسبى تختلف مقاييسه باختلاف الأعصر والطبقات الاجتماعية فى العصر الواحد[٣٣] . كما أنه يتدرج أيضا فيما يسمى «انحطاط الدلالة » ، لأن الدلالة كثيرا ما تصاب بشىء من «الانهيار أو الضعف » ، فنراها تفقد شيئا من أثرها فى الأذهان ، أو تفقد مكانتها بين الألفاظ التى تنال من المجتمع الاحترام والتقدير »[٣٤] .

الكلمة التى نقدها إبراهيم فصيحة ، وقد استعملها شوق بمعناها المعجمى ، ولكن أضحى لها مدلول اجتماعى خاص فى بعض اللهجات الحديثة ، وخاصة فى اللهجة الشامية ، وهو المدلول الذى كان يدور فى خلد إبراهيم . غير أن اللفظة فى الديوان الذى بين أيدينا الآن استبدلت بها لفظة «عقود»[٣٥] . فهل كان استبدالها أمرا طبيعيا عارضا بداعى التثقيف والتهذيب ، أو أنه نمى إلى شوق نقد إبراهيم بحال من الأحوال ؟ ربما ، وإن كان من عادة شوق أن يثقف ويعدل ويسقط ويحذف فى شعره[٣٦] .

ومن مناحى نقده الإيجابى لهذه القصيدة التفاته إلى مقدرة شوق وبراعته فى تجديد المعانى ، بتعليقه على هذا البيت :

وتأوّدتْ أعطاف بانِكِ فى يدى
واحمرَّ من خَفَريهما خدّاكِ

بقوله «إن تأود أعطاف البان شىء ذكر منذ هُلهل الشعر ، وبقى ينسج على منواله حتى تكاد لا (كذا) تمر بديوان إلا وترى فيه عطف البان . ولكن جمال الشىء يبدو ويخفى بزيادة عليه أو أخذ منه ، وقد يحسن الشىء بزيادة شىء عليه أو أخذ شىء منه ، وقل مثل ذلك فى الحسن إذا قبح !وقد تبتذل الفكرة ، ثم يقال عنها طريقة مبتكرة بمثل ذلك . هذا ما فعله شوق حين زاد كلمتى (فى يدى) على فكرة (عطف البان المتأود) المبتذلة . الحق أن شوق توفق فى هذه القصيدة ، ولا بأس بها أبدا » . وبلغ من شغف إبراهيم «بزحلة » أنه كان يضمن بعض أشطرها رسائله إلى عمر فروخ فى المناسبة المواتية : «فلا تخش من ذكريات العزوبة شرا !! وليعلم كل متحرض أن (الذكريات صدى السنين الحاكى) [٣٧] ... »[٣٨] . وحيث إنه لم يخف إعجابه بالقسم الغزلى من «زحلة » ، فإننى لا أرتاب فى أن أزعم بأن قصيدته «عند شباكى – ٤١ » (١٩٢٦) لم تكن سوى صدى لها بلغة العباس بن الأحنف ونهجه . فالقصيدتان ، موسيقاهما الخارجية واحدة : البحر الكامل ، وروى «الكاف » ، وإن جنح إبراهيم ، كعادته فى الغالب ، إلى المجزوء . ولما كانت قصيدة إبراهيم من بواكير نتاجه ، فإن مقاطعها التى نظر فيها إلى مقاطع من الشوقية ، لا ترق صورها التشخيصية ، وفى تراسل معطيات حواسها (فى البيت الأخير من كل مقطع) إلى ما عند أمير الشعراء . ففى حين يقول شوق :

لم أدرِ ما طيب العناق على الهوى
حتى ترفّق ساعدى فطواكِ
وتأوّدت أعطاف بانِكِ فى يدى
واحمرّ من خفريهما خدّاكِ
ودخلتُ فى ليلين : فرعكِ والدجى
ولثمتُ كالصبح المنوّر فاكِ
ووجدت فى كُنه الجوانح نشوة
من طيب فيكِ ، ومن سُلاف لَماكِ
وتعطلت لغة الكلام وخاطبت
عينىّ فى لغة الهوى عيناكِ

يقول إبراهيم طوقان ، وكأنه يلخص المشهد الشوقى تلخيصاً مقتضباً فاتراً :

شكرت الله أن الدا
ر تجمعنى وإياكِ
وتلقين السؤال علىّ فى
أمر تعدّاكِ
وحين أجيب تمنحنى
ابتسام الشكر عيناكِ

وتعد قصيدة «الشاعر المعلم – ١٢٦ » (١٩٣٣) المشهورة «معارضة » «صريحة » بالمفهومين الفنى التقليدى والمضمونى لقصيدة شوق «العلم والتعليم وواجب المعلم – ١ : ١٨ » . فهى رفض ، من موقع التجربة والعمل ، لأكثر مضامين الشوقية وأفكارها ونقد لها بشىء من الغضب والألم المشوبين بالفكاهة العذبة والسخرية المرة ، إذا ما أنعم النظر فى أبياتها الأربعة الأولى خاصة ، وفى ما تنم به اللفظتان «اقعد» و«يفلقنى» وماتوحيان به وتدلان عليه فى الاستعمال «المعجمى » والتداول الشعبى ، فضلا عن أن «اقعد » إبراهيم تجوز «المطابقة اللفظية » لـ «قم » شوق إلى الضدية المعنوية «المتعمدة »[٣٩] ، التى تعبر مع عناصر القصيدة الأخرى بشدة عن

برم إبراهيم وضيقه الشديد بمهنة التعليم – فى مراحل ما قبل الجامعة خاصة – مع أنه كان من أحسن المدرسين اقتدارا فى الجامعة[٢] :

شوق يقول ، وما درى بمصيبتى
«قم للمعلم وفه التبجيلا»
(اقعد) فديتك ! هل يكون مبجّلاً
من كان للنشء الصغار خليلا !
ويكاد (يفلقنى) الأمير بقوله !
«كاد المعلم أن يكون رسولا»
لو جرّب التعليمَ شوقى ساعة
لقضى الحياة شقاوة وخمولا

ومن الطريف أن تكون «الطوقانية» «معارضة المعارضة» ، لأن شوقيا كان قد عارض بقصيدته «لامية» المتنبى المعروفة فى «بدر بن عمار مع الأسد»[٤١] :

فى الخد أنْ عزم الخليط رحيلا
مطر تزيد به الخدود محولا

أفكانت قصيدة المتنبى تطوّف على إبراهيم ، وهو يعارض الشوقية ؟ مهما يكن الجواب ، فالشاعران ، وحافظ إبراهيم معهما ، من عشاق المتنبى وأتباع مدرسته فى الشعر . وأكاد أزعم أن تشابه هؤلاء الشعراء المعاصرين الثلاثة فى النظم فى المناسبات والموضوعات ، وخاصة فى الرثاء ، بالتسللّ من الموضوع الأصلى إلى مسائل وقضايا وطنية وسياسية واجتماعية يرتد ارتدادا عكسيا إلى صلتها الفنية الاتباعية بأبى الطيب الذى كان ينسل ، بكثرة ، إلى نفسه يمدح ويفخر ، ويغادر الموضوع الذى أقام عليه قصيدته ، وإن يكن ثمة من يذهب إلى أن هذه الظاهرة فى شعر إبراهيم طوقان سبيل من سبل انتحائه أمير الشعراء[٤٢] .

ورثى شوقى سعد زغلول (١٩٢٧) بهائية طويلة عدتها أربعة وتسعون بيتا (٣ : ١٧٤) . ثم رثاه إبراهيم طوقان بدالية فى خمسة وأربعين بيتا (الديوان ٥٠) لم يفلت فى أن يتأثر فيها بشوقى ، ولم يقف تأثره عندها ، إنما تعداه إلى «نسر الملوك – ١٣٨» (١٩٣٣) التى رثى بها فيصل الأول ، والتى وافقت الشوقية فى الوزن «الكامل» ، وخالفتها فى الروى .

وقد يكون طول مرثية شوقى وتشعبها فى الاستقصاء هو الذى ضيق مجال التأثر وجعله يقف عند الأفكار والمضامين العامة التى قد تتوارد فى مثل هذا الموقف وتتشابه . فلما أراد شوقى ، وكان يصطاف بلبنان ، أن يبين وقع الفجيعة وما رافقها من صنوف الحيرة والدهشة والعزاء فى أنحاء من بلاد العرب ، فقال :

سائلوا زحلة عن أعراسها
هل مشى الناعى عليها فمحاها ؟
عَطّلَ المصطافَ من سمّاره
وجلا عن ضفة الوادى دُماها
فتح الأبواب ليلاً (ديرُها)
وإلى (الناقوس) قامت بيعَتاها
صدع البرقُ الدُّجى تنشره
أرض سوريا ، وتطويه سماها
يحمل الأنباء تسرى مَوْهِناً
كعوادى الثُّكل فى حرِّ سُراها
عرض الشك لها فاضطربت
تطأ الآذان همْساً والشفاها

لقف إبراهيم الفكر فمدّ فيها وجزر ، إذ سحب شدة وقع الفجيعة على الشرق كله مثلما فعل حافظ إبراهيم فى رثائه سعدا (٧ أكتوبر ١٩٢٧) :

جَزِع الشرق كلّه لعظيم
ملأ الشرق كلّه إعجابا[٤٣]

وحصر الشك فى موت سعد عليه وحده ، وإن لحده باليقين بَعْدُ :

هل كان سعدُ ، كما علمت ، من الورى
فيموت؟ كلا ، إن سعدَ لأوحدُ !
هبّت عواصف نعيه مصرية
فإذا بها شرقية تتمرد
وارتَبْتُ فى الأقدار ليلةَ نعيه
ولَحَدْتُ ربى يوم قيل سيلحد
ياسعد ياابن النيل رقّ ماءه
ثكلُ البنين ، وهل كسعد يولد ؟
مصر ، التى فقدتك ، قلب خافق
والشرق أضلعه التى تتوقد

غير أن تأثير القصيدة عينها فى رثائه الملك فيصلا أخفى وأدق وأبرع ، فشوقى بدأ مرثيته بصيغة «جمع الغائب» مشبهاً المرثى بالشمس :

شيّعوا الشمس ، ومالوا بضحاها
وانحنى الشرق عليها فبكاها

أما إبراهيم ، فبدأ مرثيته بالخطاب مشبها فيصلاً بالشمس أيضا :

شيعى الليل ، وقومى استقبلى
طلعة الشمس وراء الكرمل
واخشعى ، يوشك أن يغشى الحمى
يا فلسطين ، سنى من فيصل

والبيت الثانى ، على ما فيه من روعة وجمال ، يظل ظلا لبيت شوقى :

خطر النعشُ على الأرض بها
يَحْسِر الأبصار فى النعش سناها

ولم يفت إبراهيم فى نفحاته الدينية أن يلم بنبويات شوقى ويعرج عليه متأثرا بها فكرة وموسيقى وصياغة . فقصيدته «شريعة الاستقلال – ١٧٢» (١٩٣٥) تنحو نحو «همزية شوقى النبوية»

(الشوقيات ١ : ٣٤) فى موسيقاها الظاهرة وزنا (الكامل) ورويا (الهمزة). إن مطلع همزية إبراهيم والبيت الذى يليه :

يومٌ بداجية الزمان ضياء
وبهاؤه للخافقيْن بهاء
يزجى النسيمَ به هجيرٌ لافح
عجبا! وتبسط ظله الصحراء

ينظران إلى مطلع الشوقية وبيتها السابع عشر :

- ولد الهدى، فالكائنات ضياء
وفم الزمان تبسم وثناء
- يومٌ يتيه على الزمان صباحه
ومساؤه بمحمد وضّاء

ويكاد قول إبراهيم :

نزل الكتاب على النبى محمد
ما يصنع الخطباء والشعراء؟

يكون بيت شوق :

أنت الذى نظم البرية دينه
ماذا يقول وينظم الشعراء؟

ومثلما تفنن شوق فى تكرير «إذا» شرطية أربع عشرة مرة تكريرا نغميا لا يخلو من عناصر تقوية المعانى الصورية التى تواكب الجو العام للقصيدة[٤٤]، ليعبر بها عن صفات النبى (ص) ومحامده فى مثل قوله :

وإذا عفوتَ، فقادراً ومقدَّرا
لا يستهين بعفوك الجهلاء
وإذا رحمت، فأنت أم أو أب
هذان فى الدنيا هما الرحماء

نحا إبراهيم طوقان المنحى نفسه، فكرر «إذا» فجائية تكريرا مماثلا فى الموسيقى والغرض، ليصور التحول الذى آل إليه العرب والناس عامة بعد أن شرفهم الله بالإسلام، وأرسل إليهم النبى الأكرم بفرقان منزه عن كل باطل. وأفاد بين «مِنْ» الجارة البدلية، فازداد النظم متانة والمعنى قوة، والموسيقى نغمة جديدة تتردد بين الصدور والأعجاز :

وإذا الرشاد من الضلالة والعمى
ومن الشقاق تآلف وإخاء
وإذا من الفوضى نظام معجز
وقيادة وسيادة ودهاء
وإذا الخيام قصور أفلاك الورى
وإذا القفار دمشق والزوراء

٦

وأما حافظ إبراهيم، فترك فى شعر إبراهيم طوقان آثارا ولمحات تتفاوت وضوحا وتلويحا، وتسير، تقريبا، فى خط تأثير شوق ولمحاته.

قصيدة «ملائكة الرحمة - ٢٩» (١٩٢٤) الطوقانية :

بيض الحمائم حسبهنّه
أنى أردد سجعهنّه

التى كانت من بدايات شعره الناضج، وكانت، فيما تقول فدوى طوقان، أول قصيدة لفتت إليه الأنظار فى لبنان، لكثرة ما تناقلتها الصحف والمجلات وما حظيت به من تعليقات وتقريظ وإطراء، هذه القصيدة نظمها محتذياً قصيدة حافظ فى مظاهرة السيدات المصريات فى ثورة ١٩١٩ (الديوان ٢ : ٨٧) :

خرج الغوانى يحتججـ
ـن ورحت أرقب جمعهنّه

والقصيدتان من مجزوء الكامل، وعلى روى (النون) وموضوعهما متفاوت فى ظاهره، واحد فى جوهره، لأنهما تلتقيان فى إبراز ما كان للمرأة العربية، فى الربع الأول من هذا القرن، من سُهْمة فى ميدان السياسة والاجتماع، وتلتقيان، على ما فيهما من صور بيانية جميلة، فى الأسلوبية التقريرية، وفى رسم الصور الواحدة التى عدّل فيها إبراهيم طوقان ووسع إطارها فغدت أشمل وأعمق وأبعد مدى. فالصورة البيانية البسيطة المألوفة (مثل الكواكب يسطعن وسط الدجنة) فى قول حافظ :

خرج الغوانى يحتججـ
ـن ورحت أرقب جمعهنه
فإذا بهن تخذن من
سود الثياب شعارهنه
فطلعن مثل كواكب
يسطعن فى وسط الدُّجنه

أضحت صورة مركبة متحركة تترى عند إبراهيم :

مهلا، فعندى فارق بين الحمام وبينهنه
فلربما انقطع الحمائم فى الدجى عن شدوهنه
أما جميل المحسنات، ففى النهار وفى الدجنه

وتجىء قصيدة «كارثة نابلس - ٤٨» (١٩٢٧) التى تقيل فيها طوقان بعض خطى حافظ فى «زلزال مسينا ١ : ٢١٥» (١٩٠٨) شاهدا على ما كانت تحدثه بعض قصائد حافظ من رعشة وزلزلة فى نفسه لا يقوى، بعد أن تستقر فى الذاكرة، على منعها من التوزع والانتشار فى ثنايا قصائده، ولكن بطريقته هو كما رأينا فى القصيده السابقة.

القصيدتان من الخفيف التام، لكنهما تختلفان فى الروى. والطوقانية تنبئ عن أن صاحبها استوعب لوحات الحافظية جيدا ووعاها، ثم رسم، بوحيها مشاهد قصيدته. فكما أبدع خيال حافظ صورا لشخصية متحركة سريعة، حاول إبراهيم بالطريقة نفسها أن يرسم مشهد «زلزال الأرض» فى نابلس ملونا ببعض الصور والمعانى القرآنية، يقول حافظ :

ما (لمسين) عوجلت فى صباها
ودعاها من الردى داعيان
ومحت تلكمُ المحاسنَ منها
حين تمت آياتها، آيتان[٤٥]
خسفت، ثم أغرقت، ثم بادت
قضى الأمر كله فى ثوان
وأتى أمرها، فأضحت كأن لم
تكُ بالأمس زينة البلدان...
بغت الأرض والجبال عليها
وطغى البحر أيما طغيان
تلك تغلى حقدا عليها فتنشق
انشقاقا من كثرة الغليان
فتجيب الجبال رجْماً وقذفا
بشواظ من مارج ودخان[٤٦]
وتسوق البحار ردّاً عليها
جيْشَ موج، نائى الجناحين دانى
فهنا الموت أسود اللون جون
وهنا الموت أحمر اللون قانى
جند الماء والثرى لهلاك الخلق، ثم استعان بالنيران
ودعا السُّحْب عاتياً، فأمدته بجيش من الصواعق ثانى
فاستحال النجاء، واستحكم اليأس وخارت عزائم الشجعان

ويقول إبراهيم طوقان:

بلد كان آمناً مطمئنا
فرماه القضاء بالزلزال
هزّة إثر هزة تركته
طللاً دارسا من الأطلال
مادت الأرض، ثم شبت والقت
ماعلى ظهرها من الأثقال
فهاوت ذات اليمين ديار
لفظت أهلها، وذات الشمال
بعجاج تثيره، ترك الدنيا ظلاما، وشمسها فى الزوال
فإذا الدور، وهى إما قبور
تحتها أهلها، وإما خوال
وأدقُّ النسيم لومَرّ بالقائم منها لدكه، فهوبال

ومثلما تخيل حافظ إبراهيم صور الفزع والذعر والموت والتقتيل وما أعقبها تخيلا دقيقا بارعا وكأنه يراها، صور إبراهيم طوقان ما رأى وشاهد وسمع من هذه الصور بشئ من التفصيل. يقول حافظ:

رب طفل قد ساخ فى باطن الأرض ينادى: أمى أبى أدركانى

وفتاة هيفاء تشوى على الجمر، تعانى من حرّه ماتعانى
وأب ذاهلٌ إلى النار يمشى
مستميتا تمتد منه اليدان
باحثاً عن بناته وبنيه
مُسرِعِ الخطو، مستطير الجنان
تأكل النار منه، لاهو ناجٍ
من لظاهاً، ولا اللظى عنه وانى
غصت الأرض، أتخم البحر مما
طوياه من هذه الأبدان

ويقول إبراهيم طوقان:

من وحيد لأمه وأبيه
جمعوه مفرَّق الأوصال
ومكبّ على بنيه بوجه
خلط الدمع بالثرى المنهال
وفتاة لاذت بحقوى أبيها
جزعا، وهو ضارع بابتهال
وحريض رأى ابنه يسلم الروح قريبا منه بعيدَ المنال[٤٧]
خسف البيت بالمريض، ومَنْ عاد، وبالمحصنات والأطفال
قد رأينا فى لحظة وسمعنا
كيف تلهو المنون بالآجال
ههنا نسوة جياع بلا مأوى، سترن الجسوم بالأسمال
هنا أسرة تهاجر، والغمْمُ بديل الأثاث فوق الرحال
ههنا مبتلى بفقد ذويه
ههنا معدم كثير العيال
ملأ الحزنُ كلَّ قلب وأودت
ريح يأس بنضرة الآمال

ومع أن إبراهيم طوقان نبت من «أرض يجيش باطنها بالأحداث، ومجتمع تكمن فيه البذور الثورية باستمرار «و» أضحى بعد «الثلاثاء الحمراء» خاصة «صوت الإنسان الفلسطينى الذى التحم وجدانه الوطنى والاجتماعى بالواقع المرفوض»[٤٨]، فليس ببعيد أن يكون ما فى شعره السياسى والوطنى من أسلوب السخرية والتهكم بالمستعمرين والمتخاذلين من بنى وطنه صدى للأسلوب التهكمى الساخر اللاذع الذى كان يلجأ إليه حافظ فى شعره السياسى والوطنى خاصة فى قصيدة حادثة دنشواى – ٢ : ٢٠ ١١ (١٩٠٦). فمن مظاهر هذا الأسلوب فى شعر طوقان مثلا، قوله من «أيها الأقوياء – ١٥٧» (١٩٣٥) التى وجهها إلى حكومة الانتداب البريطانى:

قد شهدنا لعهدكم بالعدالةْ
وختمنا لجندكم بالبسالةْ

وعرفنا بكم صديقا وفيا
كيف ننسى انتدابه واحتلاله ؟!
كل أفضالكم على الرأس ، والعين ، وليست فى حاجة لدلاله !
ولئن ساء حالنا فكفانا
أنكم عندنا بأحسن حاله !

وقوله من «أنتم – ١٦٣» (١٩٣٥) للزعماء الفلسطينيين وقتذاك :

أنتم (المخلصون) للوطنية
أنتم الحاملون عبء القضيه !
أنتم العاملون من غير قول
بارك الله فى الزنود القويه !
و(بيان) منكم يعادل جيشا
بمعدات زحفه الحربيه !
و(اجتماع) منكم يرد علينا
غابر المجد من فتوح أميَّةْ !

وقد تكون «تائية» حافظ إبراهيم «اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها – ١ : ٢٥٣» (١٩٠٣) التى كانت صرخة فى وجه الأجانب وأشياعهم ممن سعوا جاهدين بوسائل شتى إلى أن يحلوا «العامية» محل «الفصيحة» ، لأسباب سربلوها بسرابيل العلمية والحضارة والتقدم فى حين أنها كانت «من أجل القضاء على العربية الفصحى وإحلال العامية محلها»[49] ، قد تكون أحد العوامل التى شجعت إبراهيم طوقان على أن يقف فى أخريات حياته،حين كان مراقبا للقسم العربى فى إذاعة القدس (١٩٣٦ – ١٩٤٠)،وقفته الحازمة الناجحة ، وهى «تصديه لفئة غير عربية ... كانت تسعى سعيها لتنشيط اللغة العامية ، وجعلها اللغة الغالبة على الأحاديث المذاعة ... » .[50]

٧

وخلاصة الأمر ، أن تأثر إبراهيم طوقان بلسانى مصر الناطقين ، فيما دعاهما طه حسين[51] ، كان عاما فى مجمله ، وكان بشوقى أظهر وأكثر وأعمق . وقد انصب تأثره على قصائد من شعرهما «نمطية» معروفة مشهورة ، فجاء عند إبراهيم فى قصائد نمطية غدا أكثرها معروفاً مشهوراً ، لأن أثرهما فى مانظمه من «موشحات» وشعر متعدد القوافى لايكاد يبين .

لم يكن تأثر إبراهيم احتذاء عشوائياً فى كل شئ . فإذا ما استثنيت ملامحه البينة من وزن وقافية وقبسات صياغية وأسلوبية ، واستثنيت تضميناته واستشهاداته ، يظل شعاعه الإبداعى وهاجا متميزا بما أدخله من أنماط التلوين والتصرف فى المبنى والمعنى والموسيقى والصورة والأسلوب ، فأضاف إلى المواد والعناصر التى ارتكزت فى ذهنه من شعر الشاعرين عناصر جديدة ، تفوق فيها أم قصر ، وأبدعها جميعا خلقا آخر ، هو عنوان أصالته وشخصيته المبدعة ، حتى ليصدق عليه وينسحب أحدث الآراء فى شوقى نفسه من أنه «لم يأخذ المعانى على هيئتها فى أصولها . بل تصرف فيها . فلم تكن داخلة فى شعره دخول الاستشهادات ولادخول الاقتباسات ، وإنما دخول لبنات الثقافة فى تكوين الإنسان الذى لايحاسب على تبعية فى الاستظهار بها ، بل ينظر إلى مدى توفقه فى تكييفها لينطلق فى بنائه الشخصى»[52]

هوامش

(١) راجع لمزيد من الاطلاع : د . مصطفى هدّارة ، مشكلة السرقات فى النقد العربى ٢٦١ – ٢٦٧ ، مكتبة الأنجلو المصرية – الطبعة الأولى ١٩٥٨ .

(٢) استطعت ، إلى الآن ، أن أنجز مجالين من مجالات الإطار الشعرى عند إبراهيم طوقان ، الأول «أثر القرآن فى شعر إبراهيم طوقان» (مجلة البيان – الكويت . العدد ١٣٨ – أيلول ١٩٧٧) ، والآخر «الشعبية فى شعر إبراهيم طوقان» . وهما جزء من كتاب تحت الطبع عنوانه «قضايا فى النقد والشعر» .

(٣) فدوى طوقان : أخى إبراهيم ١٠ و١٨ – ١٩ (صَدّر ديوان إبراهيم طوقان – دار القدس ، بيروت ١٩٧٥) ، ورحلة صعبة – رحلة جبلية (٥) (مذكرات فدوى طوقان) – مجلة الجديد ، العدد (٢) شباط ١٩٧٨ ، ص ٢٧ و ٣١ ، والعدد (١) – كانون أول ١٩٧٨ ، ص ١٥ .

(٤) فدوى طوقان : رحلة جبلية – رحلة صعبة (٦) الجديد ، العدد (٣) – ١٩٧٨ ص ٢ .

(٥) مصطفى هدارة : مشكلة السرقات فى النقد العربى ٢٥٨ نقلا عن :
Edwards, W. A.: Plagiarism, p. 4.

(٦) Allen, W: Writers on Writing, 1st published, London. 1948, p. 46.

(٧) مصطفى هدارة : المرجع السابق ٢٦٨ .

(٨) من هؤلاء : الشيخ إبراهيم أبو الهدى الخماش ، والشيخ فهمى هاشم (راجع عنهما : البدوى الملثم : إبراهيم طوقان فى وطنياته ووجدانياته ١٩ – ٢٠ . المكتبة الأهلية – بيروت ؟) .

(٩) فدوى طوقان : أخى إبراهيم ٨ – ٩ .

(١٠) فدوى طوقان : المصدر السابق ١٠ .

(١١) فدوى طوقان : المصدر السابق ١٣ – ١٤ .

(١٢) عمر فروخ : شاعران معاصران ٢٣ . المكتبة العلمية – بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٥٤ .

(١٣) فدوى طوقان : أخى إبراهيم ١٦ .

(١٤) عمر فروخ : المصدر السابق ٧ و ٧٢ و٧٦ .

(١٥) عمر فروخ : المصدر السابق ٧ .

(١٦) يشير الرقم الذى يلى عنوان القصيدة مباشرة فى هذا البحث من الآن فصاعدا إلى صفحة ديوان الشاعر صاحب القصيدة ، ويشير التاريخ الذى بين قوسين ، إن وجد ، إلى سنة نظمها .

(١٧) نقل عن مخطوطة لديوان إبراهيم من مقدمته لقصيدة «حطين» ما يؤكد ما ورد فى مناسبة القصيدة فى الديوان المطبوع من أن زيارة شوقى إلى فلسطين لم تتم . (د . كامل السوافيرى : الاتجاهات الفنية فى الشعر الفلسطينى المعاصر ١٦٨ . الأنجلو المصرية – الطبعة الأولى ١٩٧٣) . غير أنه ورد فى كتاب عمر فروخ (شاعران معاصران ، ص : ٣٣ و ١٢٨) ما يفيد بأن أحمد شوقى ذهب إلى فلسطين !

(١٨) ديوان إبراهيم ١٨٨ ويرجح أن القصيدة وعنوانها «عتاب إلى شعراء مصر» قيلت عام ١٩٢٩ .

(١٩) يقصد قصيدة شوقى «روما» ، ومطلعها :
قف بروما ، وشاهد الأمر واشهد
أن للملك مالكا سبحانَهْ
(الشوقيات ١ : ٢٥١ ، طبعة بيروت المصورة)

(٢٠) يشير إلى قصيدته «زلزال مسينا» ، التى لها نصيب فى هذا البحث .

(٢١) يشير إلى قصيدة «نيرون» (ديوان الخليل ٢ : ١٠١ . دار الجيل بيروت ١٩٤٥) .

(٢٢) البدوى الملثم : إبراهيم طوقان فى وطنياته ووجدانياته ٥٠ (هامش ٢) .

(٢٣) فدوى طوقان : رحلة صعبة – رحلة جبلية (المدخل) ، الجديد ١٩٧٧ ، ص : ٩ (لم يذكر العدد على المقال المصور الذى حصلت عليه من الزميل الدكتور فواز طوقان مشكوراً) ،

(٢٤) كان يصدرها محمد على الطاهر .

(٢٥) فدوى طوقان : أخى إبراهيم ١٢ . والنشيد فى ديوانه ١٩٥٠ .
(٢٦) فدوى طوقان : المصدر السابق ١٤ ـ ١٥ .
(٢٧) راجع : يوسف مراد ، مبادىء فى علم النفس العام ٢٣٥ و ٢٤٨ ـ ٢٥١ ، الطبعة السابعة ـ دار المعارف بمصر ١٩٧٨ .
(٢٨) أخى إبراهيم ١٩ .
(٢٩) كامل السوافيرى : الاتجاهات الفنية فى الشعر الفلسطينى المعاصر ١٦٩ .
(٣٠) البدوى الملثم : إبراهيم طوقان فى وطنياته ووجدانياته ٥٠ ـ ٥٥ .
(٣١) عجز البيت : «أودِعْن كافوراً من الأسلاك» .
(٣٢) عمر فروخ : شاعران معاصران ٧٥ .
(٣٣) محمود السعران : اللغة والمجتمع ١٢٩ ـ ١٣٣ . دار المعارف ـ الإسكندرية الطبعة الثانية ١٩٦٣ .
(٣٤) إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ١٥٦ . الأنجلو المصرية ـ الطبعة الرابعة ١٩٨٠ .
(٣٥) وشمل التغيير أيضا مطلع القصيدة فى صدره . فبعد أن كان حين نقدها إبراهيم : «شيعت أحلامى بطرف باك» صار إلى «شيعت أحلامى بقلب باك» .
(٣٦) محمد صبرى : الشوقيات المجهولة ١ : ٨ و ٤٧ و ٦٩ دار المسيرة ـ بيروت . الطبعة الثانية ١٩٧٩ وشوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ٦١ ـ ٧٢ دار المعارف بمصر ـ الطبعة السابعة ١٩٧٧ .
(٣٧) من البيت :

مثلت فى الذكرى هواك ، وفى الكرى ،
والذكريات صدى السنين الحاكى

(٣٨) عمر فروخ : شاعران معاصران ٦١ .
(٣٩) انظر أيضا : د . زكى المحاسنى ، إبراهيم طوقان شاعر الوطن المغصوب ٢٤ ـ ٢٦ . دار الفكر العربى ـ القاهرة ؟
(٤٠) عمر فروخ : شاعران معاصران ٣٧ و ٣٩ .
(٤١) ديوان المتنبى ٣ : ٣٤٩ (شرح البرقوقى) . دار الكتاب العربى ـ بيروت ؟
(٤٢) عمر فروخ : المصدر السابق ١٢٩ .
(٤٣) ديوان حافظ ٢ : ٢١٨ (طبعة دار العودة ـ بيروت المصورة عن طبعة مصر) . وقد أشار حافظ فى قصيدته إلى زلزال نابلس ، ربما لأن سعدا كان قد تبرع لمنكوبيه بمئة جنيه :

قل لمن بات فى فلسطين يبكى
إن زلزالنا أجلّ مصابا

قد دُهيتم فى دُوركم ودُهينا
فى نفوس أبينَ إلا احتسابا

فقدتم على الحوادث جَفْناً
وفقدنا المُهندا القِرْضابا

(الجفن : غمد السيف . القرضاب : القطاع) .
وكان إبراهيم طوقان قد أشار قبله (٢٧ أيلول ١٩٢٧) إلى تبرع سعد ، فقال :

(عيبال) منذ تزلزلت اركانه
ما انفك يسعده نداك ويسعد

عزيته بمصابه ، ووصلته
حسبى عزاؤك نعمةً لا تجحد

جود ختمت به الحياة وإنه
لختام ألف صنيعة لك تحمد

(٤٤) راجع فى وعى التكرير هذين ، التكرير النغمى والتكرير المراد به تقوية المعانى الصورية : عبد الله الطيب المجذوب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ٢ : ٤٥ ـ ٩٨ ـ البابى الحلبى ـ القاهرة . الطبعة الأولى ١٩٥٥ .
(٤٥) آيتان : زلزال الأرض والفيضان .
(٤٦) مارج : شعلة ساطعة ذات لهب شديد .
(٤٧) الحريض : الساقط الذى لا يستطيع النهوض .
(٤٨) فدوى طوقان : رحلة صعبة ـ رحلة جبلية (٦) . الجديد ـ العدد (٣) ١٩٧٨ ، ص : ٢١ .
(٤٩) نفوسة زكريا : تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر ، ص : ١٢ . الطبعة الأولى ١٩٦٤ . وراجع فى تاريخ الدعوة إلى العامية البابين الأول والثانى من الكتاب نفسه ومحمد محمد حسين : الاتجاهات الوطنية فى الآداب المعاصرة ٢ : ٣٥٩ وما بعدها . مؤسسة الرسالة ـ بيروت . الطبعة الرابعة ١٩٨٠ .
(٥٠) فدوى طوقان : أخى إبراهيم ٢٣ .
(٥١) حافظ وشوقى ١٦٠ . منشورات الخانجى وحمدان (القاهرة ـ بيروت) ؟ .
(٥٢) محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات ٣٥٤ منشورات الجامعة التونسية ـ تونس ١٩٨١ .

مقدمات أعمال

الشوقيات

ديوان الضعيف

احمد شوقي

الجزء الاول

(من سنة ١٨٨٨ الى ١٨٩٨)

{ طبع بمطبعة الآداب والمؤيد بمصر سنة ١٨٩٨ }

مقدمة الكتاب

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذى علم البيان . وجعله أثرا من روحه عند الانسان . والصلاة والسلام على نبى الامة . القائل ان من الشعر لحكمة . (أما بعد) فما زال لواء الشعر معقودا لأمراء العرب وأشرافهم . وما برح نظمه حبيبا الى علمائهم وحكمائهم . يمارسونه حق المراس . ويبنون كل بيت منه على أمتن أساس . موفين اجلاله . حافظين خلاله . مدنين الي الاذهان خياله .

قاله امرؤ القيس واصفا وحاكيا . وضاحكا وباكيا . وناسبا وغازلا . وجاداً وهازلاً . وجمع شمله بحيث تعد المنظومة الواحدة له أثرا في البيان مستقلا وبنيانا قائما برأسه .

ونظمه أبو فراس فخراً عالياً . ونسيباً غالياً . وحكماً باهرة . وأمثالا سائرة . لكنه لم يقله فوضى ولا قرب فى نظمه الخلط فان قصيدته المشهورة التى يقول فى مطلعها

أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبر ∗ أما للهوي نهي عليك ولا أمر

ليست الا عقدا توحد سلكه وتشابهت جواهره ودق نظامه . تعاونت فيه ملكة العربي وسليقة الشاعر على حسن الحكاية . فاذا فرغت من قراءتها فكانك

قد قرأت أحسن رواية. وهذا وكونها أشبه شيء بالشعر في شعور الانفس هما سر بقائها متلوة الي الابد.

وكان أبو العلاء يصوغ الحقائق في شعره ويوعى تجارب الحياة في منظومه ويشرح حالات النفس ويكاد ينال سريرتها ومن تأمل قوله من قصيدة

فلا هطلت عليّ ولا بأرضي ⁕ سحائب ليس تنتظم البلادا

وقابل بين هذا البيت وبين قول أبي فراس

معللتي بالوصل والموت دونه ⁕ اذا مت ظمآنا فلا نزل القطر

ثم نظر الي الاول كيف شرع سنة الايثار وبالغ في اظهار رقة النفس للنفس وانعطاف الجنس نحو الجنس والى الثاني كيف وضع مبدأ الأثرة وغالي بالنفس ورأي لها الاختصاص بالمنفعة في هذه الدنيا تعيش فيها جافية ثم تخرج منها غير آسية علم أن شعراء العرب حكماء لم تعزب عنهم الحقائق الكبر ولم يفتهم تقرير المبادئ الاجتماعية العالية وانهم أقدر الامم على تقريبها من الاذهان واظهارها في أجلى وأجمل صور البيان

وكان أبو العتاهية ينشىء الشعر عبرة وموعظة. وحكمة بالغة موقظة. وكان أمير المؤمنين علي بن أبي طالب رضى الله عنه يرجع اليه كذلك في الوعظ والارشاد والتحذير من الرذائل. والاغراء بالفضائل

وكان الشافعي رحمه الله وهو القائل

ولولا الشعر بالعلماء يزرى ⁕ لكنت اليوم أشعر من لبيد

تجرى ألفاظه بالشعر وله مقاطيع مختارة. وحكم في الناس سيارة. وحسبك ان الطب جميعه لو جمع لما خرج عن البيتين المنسوبين اليه وهما

ثلاث هنّ مهلكة الانام ⁕ وداعية الصحيح الي السقام

دوام مدامة ودوام وطء ⁕ وادخال الطعام على الطعام

ولو انفسح لهؤلاء وأمثالهم المجال من الزمان والمكان وشهدوا عصر البخار كما نشاهده. وكابدوا الدهر في الهرم مثلما نكابده. لامتلأت الصدور من محفوظ أشعارهم. ولضاقت المطابع على تنافسها عن نشر آثارهم

على أن الكل قد مارسوا الشعر فنا على حدة. واتخذوه حرفة وتعاطوه تجارة اذا شاء الملوك ربحت واذا شاؤا خسرت. ثم لم يكفهم ذلك حتي هجوا الشعر وذموه بكل لسان فزعموه مجلبة الشقاء وقالوا انه محسوب على الشعراء يغيض من ارزاقهم وينحت من قلوبهم ويعرضهم لاراقة ماء الوجوه ولقد والله زعموا صدقا وقالوا حقا وان هذا لجزاء فئة يتوقعون ارزاقهم من ملوك كرام يخلقهم الله لرواج حرفتهم فاذا لم يخلقوا كسدت الحرفة واخطأت الارزاق على أنه يستثني من هؤلاء قليل لا يذكر في جنب الفائدة الضائعة بضياع الشعر مديحا في الملوك والامراء. وثناء على الرؤساء والكبراء. والا فمن دواوينهم ما يخلق ان يكون المثال المحتذي في شعر الامم كابن الاحنف مرسل الشعر كتبا في الهوى ورسائل. ومتخذه رسلا في الغرام ووسائل. وكابن خفاجة شاعر الطبيعة ومجنون ليلاها. وواصف بدائعها وحلاها. وكالبهاء زهير سيد من ضحك في القول وبكى. وأفصح من عتب على الاحبة واشتكى. وحسبك أنه لو اجتمع ألف شاعر يعززهم ألف ناثر على أن يحلوا شعر البها أو يأتوا بنثر في سهولته لانصرفوا عنه وهو كما هو.

ولا أرى بدآ من إستثناء المتنبي مع علمي أنه المدّاح الهجاء. لان معجزه لا يزال يرفع الشعر ويعليه. ويغرى الناس به فيجدده ويحييه. وحسبك أن المشتغلين بالقريض عموما والمطبوعين منهم خصوصا لا يتطلعون الا الى غباره. ولا يجدون الهدى الا على مناره. ويتمني أحدهم لو أتيح له ممدوح كممدوحه ليمدحه مثل مديحه أو لو وقع له كافور مثل كافوره ليهجوه مثل هجائه فمثل أبي الطيب في تشبه الشعراء به وسعيهم لبلوغ شأوه في المدح أو الهجو كمثل قائد مشهور الايام. معروف بالحزم والاقدام. قد أشربته قلوب الجند وملئت نفوسهم ثقة منه فلو قذف بهم في مهاوي الهلاك وهم يعلمون لما جبنوا ولا أحجموا. هذا مع اعترافي بأن المتنبي صاحب اللواء. والسماء التي ما طاولها في البيان سماء. ولو سلم من الغرور وسلم الناس من لسانه لاجللته اجلال الانبياء

⁂

قدمنا هذا ليعلم به فريق يحتقرون الشعر وآخرون منا معشر الشبان يضمرون للعربي منه عداوة من جهل الشيء ويرون بينه وبين الشعر الافرنجي بعد ما بين المشرق والمغرب ناسين أن العرب أمة قد خلت ودولة تولت فلا ينبغى أن يؤخذوا الا بما تركوا وان المسؤل عن خروجه بعدهم من حالته انما هو الخلف المفرط والوارث المتلاف

اشتغل بالشعر فريق من فحول الشعراء جنوا عليه وظلموا قرائحهم النادرة وحرموا الاقوام من بعدهم. فنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق اللفظ والصناعة. وبعضهم آثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الابانة والسهولة. ووقف آخرون بالقريض عند القول المأثور « القديم على قدمه » فوصفوا النوق على غير ما عهدها العرب عليه وأتوا المنازل من غير أبوابها ودخلوا البيداء على سراب. وانغمس فريق في بحار التشابيه حتي تشابهت عليهم اللجج ثم خرجوا منها بالبلل. وزعمت عصبة ان أحسن الشعر ما كان بواد والحقيقة بواد فكلما كان بعيدآ عن الواقع. منحرفا عن المحسوس. مجانبا للمحتمل. كان أدني في اعتقادهم الى الخيال. وأجمع للجلال والجمال. حتي نشأ عن ذلك الاغراق الثقيل على النفوس والغلوّ البغيض الى العقول السليمة

والحاصل ان انزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجل عنها. ويتبرأ الشعراء منها. الا أن هنالك ملكا كبيرآ ما خلقوا الا ليتغنّوا بمدحه ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب وهذا الملك هو الكون فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى. يقلب احدى عينيه في الذرّ ويجيل أخري في الذرى. يأسر الطير ويطلقه. ويكلم الجماد وينطقه. ويقف على النبات وقفة الطلّ. ويمرّ بالعراء مرور الوبل. فهنالك ينفسح له مجال التخيل ويتسع له مكان القول ويستفيد من جهة علما لا تحويه الكتب ولا توعيه صدور العلماء ومن جهة أخرى يجد من الشعر مسليا في الهم. ومنجيا من الغم. وشاغلا اذا أملّ الفراغ ومؤنسا اذا تملكت الوحشة ومن جهة ثالثة لا يلبث أن يفتح الله عليه فاذا الخاطر أسرع والقول أسهل والقلم أجري والمادة اغزر بحيث لا تمضي السنون حتى تتداول الايدى مؤلفاته. واذا مات اكبر الناس من بعده مخلفاته. أو لم يكن من الغبن على الشعر والامة العربية أن يحيا المتنبي مثلا حياته العالية التي بلغ فيها الي أقصى الشباب ثم يموت عن نحو مائتي صحيفة من الشعر تسعة اعشارها لممدوحيه والعشر الباقي وهو الحكمة والوصف للناس

هنا يسأل سائل وما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله فاجيب أني قرعت أبواب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما اعلمه اليوم ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها وقصائد للاحياء يحذون فيها حذو القدماء

والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر الا ما كان مدحا في مقام عالٍ ولا يرون غير شاعر الخديوي .صاحب المقام الاسمي في البلاد . فما زلت أتمنى هذه المنزلة واسمو اليها على درج الاخلاص في حب صناعتي واتقانها بقدر الامكان وصونها عن الابتذال حتى وفقت بفضل الله اليها ثم طلبت العلم في اوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم وعلمت أني مسؤول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه واني لأؤدي شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحد ولا تنفد واذ كنت أعتقد أن الاوهام اذا تمكنت من أمة كانت لباغي ابادتها كالافعوان .لا يطاق لقاؤه ويؤخذ من خلف باطراف البنان جملت أبعث بقصائد المديح من أوربا مملوءة من جديد المعاني وحديث الاساليب بقدر الامكان .الى أن رفعت الى الخديوي السابق قصيدتي التي أقول في مطلعها

خدعوها بقولهم حسناء * والغواني يغرهن الثناء

والتي غزلها في أول هذا الديوان . وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ في الجريدة الرسمية وكان يحرر هذه أستاذي الشيخ عبد الكريم سلمان فدفعت القصيدة اليه وطلب مني أن يسقط الغزل وينشر المدح فودّ الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر فلما بلغني الخبر لم يزدني علما بأن احتراسي من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة انما كان في محله وان الزلل معي اذا أنا استعجلت

ثم نظمت روايتي « علي بك أو فيما هي دولة المماليك» معتمدا في وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا وبعثت بها قبل التمثيل بالطبع الي المرحوم رشدي باشا ليعرضها على الخديوي السابق فوردني منه كتاب باللغة الفرنساوية يقول في خلاله

« أما روايتك فقد تفكه الجناب العالي بقراءتها وناقشني في مواضع منها وناقشته وهو يدعو لك بالمزيد من النجاح ويحب أن لا تشغلك دروس الحقوق التي يمكنك تحصيلها وانت في بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدنية القائمة أمامك وان تأتينا من مدينة النور (باريز) بقبس نستضيء به الآداب العربية » . فصادفت هذه النصيحة العالية من أمير ذكي حكيم هوى في فؤاد مطوي على طاعته نازل على حكم الشعر والادب فترجمت القصيدة المسماة « بالبحيرة » من نظم (لمرتين) وهي من آيات الفصاحة الفرنساوية . ثم أرسلتها الي الباشا المشار اليه في كراس وبعض كراس ليطلع الجناب الخديوي عليها واذ كنت لا أتخذ لشعري مسودّات رجوت اني أجدها عنده بعد العودة الى مصر ثم عدت دون ذلك عواد

وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب (لا فونتين) الشهير وفي هذه المجموعة شيء من ذلك فكنت اذا فرغت من وضع اسطورتين أو ثلاث أجتمع باحداث المصريين واقرأ عليهم شيأ منها فيفهمونه لاول وهلة ويأنسون اليه ويضحكون من اكثره وأنا أستبشر لذلك وأتمنى لو وفقني الله لأجعل لاطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للاطفال في البلاد المتمدنة منظومات قريبة المتناول يأخذون الحكمة والادب من خلالها على قدر عقولهم

والخلاصة اني كنت ولا أزال ألوى في الشعر على كل مطلب .وأذهب من فضائه الواسع في كل مذهب . وهنا لا يسعني الا الثناء على صديقي خليل مطران صاحب المنن على الادب . والمؤلف بين أسلوب الافرنج في نظم الشعر وبين نهج العرب . والمأمول اننا نتعاون على ايجاد شعر للاطفال والنساء وأن يساعدنا سائر الادباء والشعراء على ادراك هذه الامنية على اني لا أستصعب في مصر اليوم صعبا بعد ما علمت ان كثيرا من المخدرات في العاصمة أصبحن يرقبن ساعة ظهور الجرائد بصبر نافد وان احداهن طردت خادما لها أرسلته يشتري نسخة من جريدة فأبطأ مع علمه بأن مولاته لا تملك صبرا عن أخبار الحرب الترنسفالية اذاً فالواجب على الكتاب ورجال الصحافة في أولهم أن يهيئوا أسباب النجاح لهذا الميل الحادث وعلى الادباء والشعراء أن يعرضوا فاكهتهم على النساء مثل الرجال حتى تصبح جنات قرائحهم فيها من كل فاكهة زوجان

بقي استدراك لابد من ايراده وذلك أن بعضهم يستنتج من كون الناثر لا ينظم أن الشاعر لا ينثر كذلك ولا ينبغي له وهذا وهم يداني اليقين عندهم وقد جاوز الشعراء في الانخداع به حداً أضرّ بهم مع انه يكفي للخروج منه أن نسلم أن اكثر ما أعجز به أدباء الافرنج اليوم في القصص والانشاء وما يمثل على اكبر ملاعبهم وتتداوله ألسنتهم من مرسل الكلم ومنثور الحكم وما كتب في هذا القرن والذي قبله في الفلسفة العليا والسياسة الكبرى انما هو من قلم مشاهير الشعراء حتى لتسمع عن أحدهم انه مات عن عشرات من المؤلفات ثم ترى المنظوم منها أقلها بل ان بعضهم يقدم « الاشقياء » كتاب لفكتور هوجو على سائر مؤلفاته وفيها الشعر كما يرون « اعتراف ابن العصر » لألفريد دي موسيه أجل أثر له بين كثير من الآثار وفيها الروايات المنظومة والاشعار وكلا الشاعرين مطبوع لم يختلف في سليقته اثنان

على أني كنت أول من انقاد بأزمّة هذا الوهم وطالما أوذيت به فكنت اذا عرضت لي كتابة أشفق منها وأجفل عنها فصرت مثلي مثل الشاعر الفرنسوي الذي يحكي عنه انه لما رأى أهل باريز يغالون في الحفاوة به ويكثرون من دعوته الي موائدهم ومجالسهم ليسمعوا حديثه على ظن أنه يقول مالا يقوله الناس بلغ به الاحتراس منهم الى أن كان اذا دعي الى وليمة حضر والقوم على المائدة فأكل صامتا ثم انصرف والقوم لم يفرغوا من الطعام فقيل له في ذلك فقال أنا على المائدة كأحدكم فاذا جلست ازاء مكتبتي فتصوروني كيف شئتم اه

اما كون الناثر لا ينظم الا اذا كان حاصلا على هذه الملكة الموهوبة فحقيقة لا مشاحة فيها وان لم يكن بذلك عار على الكاتب بل الغبن الفاحش والخسران المبين أن تضيع حياة الكثيرين من الكتاب والعلماء وليست بقليلة الثمن في محاولة المحال والتمادي في مثل هذا الضلال على أن الشعر ليس من حاجيات العمران المادي الذي تتوقف عليه سعادة الانسان في هذه الحياة الدنيا ولكنه من كماليات العمران الادبي الذي تسأم النفس عنده الحقيقة المجسدة . والمادة المجردة . وتميل في بعض أوقاتها الى التنقل بشعورها من عالم الي آخر ومن فضاء الي سواه ولعل هذه هي الحكمة في كون الشعراء قليلا عديدهم في كل زمان ومكان لا تعطي الامم منهم الا بقدر حاجتها اليهم

ومما يجمل ايراده في هذا المقام انه بدا لاحد الانكليز أن تكون عنده مجموعة فيها من كل شاعر عصري شيء من نظمه بخطه فجعل يطوف بها على مشاهير الشعراء حتى وفد على جول سيمون فقيد فرنسا وفيلسوفها المشهور فطلب منه أن يكتب شيئا من نظمه فاعتذر الرجل بكونه ما نظم قط ولا

يملك قول الشعر فما زال الانكليزى يلح عليه حتى أحرجه وكان جول سيمون يحفظ أبياتا للشاعر الشهير لمارتين وكانت أحسن ما في منظومته التى سماها « البحيرة » فأخذ المجموعة وكتب الابيات ثم جعل اسمه تحتها واتفق بعد ذلك أن المجموعة وقعت فى يد منتقد أدبى لبعض الصحف السيارة فى باريز وكان لا يعرف الشعر ولا يدري لمن هو فلم يكن منه الآ أن ملأ أعمدة الجريدة من انتقادها ورمى جول سيمون بالدخول فيما لا يعنيه والتطفل على موائد الشعراء ثم نصحه أن يبقى فيلسوفا كما كان ومن الفلسفة أن لا يحاول الانسان ما ليس في الامكان اه

يعلم مما تقدم جميعه أنى أرى المشتغلين بالشعر من أبناء « الوطن العربي » أن يحمموا في مسيرهم على الدرب بين أزواد ثلاثة لا وصول بدونها مجتمعة

« الاول » ثقة الانسان من كون الشعر فى طباعه وهذا هو الشرط الأوجب وانه لامر يعنى الآباء والاساتذة اكثر من سواهم ولا ينبغي لهم أن يتصرفوا فى مستقبل الاطفال الذين هم أمانة الله فى أيديهم بمقتضى أميالهم الشخصية وأفكارهم الخصوصية بل عليهم اذا آنسوا هذه الهبة عند الطفل أن يأخذوا بيده ويعينوه عليها ولو كانوا ممن ينظرون الي الشعر بعين السخط لان الله سبحانه وتعالي وهو الواهب قد رأي له ذلك وما يرى الله أفضل واذا وجدوه دعياً في الشعر دخيلا منذ الطفولة وجب عليهم تبغيضه اليه وممانعته عن نظمه ولو كانوا من محبي الشعر ونصرائه

« والثانى » أخذ العلوم وتناول التجارب لان الشعر لا يخرج عن كونه اخباراً وحكمة وهما لا يكونان الآ من عليم مجرب

« والثالث » أن لا يتخذ الشعر حلية على عطل من سائر أمور الدنيا وأشغالها فان كان ولا بد من التفرغ للأدب حباً به أو طلباً للكسب فليكن الشعر هو اليتيمة العصماء في عقد علومه وصاحب العلم فى موكب فنونه لا ينافى تعاطيه الكتابة نثراً في جميع المطالب وضروب المواضع فانك لا تجد الشعر وسلطانه عندئذ الآ مرشدين أمينين وذخرين ثمينين

فمن جمع بين هذه الامور الثلاثة وكان عاملا متقنا لعمله حريصا عليه مترقيا فيه يخاف الله في الغرور ويخشاه في ايذاء خلقه فقد انكشف له سر النجاح وأحرز قصب السبق فى حلبة الكتاب والشعراء

*

الآن أدخل في الحديث مع فريق طلبوا منى أن أجمل صورتى في هذه المجموعة وآخرين رغبوا الىّ فى كلمة تقال عنها وعن صاحبها وأن لا يقولها سواي

معذرتي الي الفريق الاول أن من يعرض صورته على الناس كمن يعرض وجهه عليهم وأعوذ بالله وبالمحبين أن اكون ذلك الرجل على أن صورتى ما عشت بينهم ينظرون اليها فاذا مت فليأخذوها من أهلى اذا جدّ بهم الحرص عليها

وللآخرين أقول انى لا أزال فى أول النشأة وان حياتى لم تحفل بعد بالعجائب ولم تمتلئ من الفوائد ولا المصائب حتي أحدث الناس بأخبارها لكنى لا أثق بيومى الآتي وأخاف بعدي رجوم الظن وضلات الاحاديث فلى العذر أن أجيب طلبهم على أن يكون الحديث بينى وبينهم كما يكون بين الاحباب

سمعت أبي رحمه الله يرد أصلنا الي الاكراد فالعرب ويقول ان والده قدم هذه الديار يافعا يحمل وصاة من أحمد باشا الجزار الى والى مصر محمد على باشا وكان جدى وأنا حامل اسمه ولقبه يحسن كتابة العربية والتركية خطاً وانشاء فأدخله الوالى فى معيته ثم تداولت الايام. وتعاقب الولاة الفخام. وهو يتقلد المراتب العالية. ويتقلب فى المناصب السامية. الى أن أقامه سعيد باشا أميناً للجمارك المصرية فكانت وفاته فى هذا العمل عن ثروة راضية بددها أبي فى سكرة الشباب ثم عاش بعمله غير نادم ولا محروم وعشت في ظله وأنا واحده أسمع بما كان من سعة رزقه ولا أراني في ضيق حتي اندب تلك السعة فكأنه رأي لي كما رأى لنفسه من قبل أن لا أقتات من فضلات الموتى

أما جدي لوالدتي فاسمه أحمد بك حليم ويعرف بالنجده لي نسبة الي نجدة احدي قري الاناضول وفد على هذه البلاد فتيا كذلك فاستخدمه والي مصر ابراهيم باشا من أول يوم ثم زوجه بمعتوقته جدتى التي أرثيها فى هذه المجموعة وأصلها من مورة جلبت منها أسيرة حرب لاشراء وكانت رفيعة المنزلة عند مولاها وكان زوجها محبوباً عنده كذلك فما زالا كلاهما مغمورين بنعمة هذا البيت الكريم حتي توفى جدى وهو وكيل لخاصة الخديوى اسماعيل باشا فأمر بنقل مرتبه برمته الي أرملته وأن يحسب ذلك معاشا لا احسانا . وكان الخديوي المشار اليه يقول عنهما « لم أر أعف منه ولا أقنع من زوجته ولو لم يسمه أبي حليما لحلمه لسميته عفيفاً لعفته »

أنا اذاً عربي . تركي . يونانى . جركسي بجدتى لأبي . أصول أربعة . فى فرع مجتمعة . تكفله لها مصر كما كفلت أبويه من قبل . وما زال لمصر الكنف المأمول والنائل الجزل . على أنها بلادى . وهي منشأى ومهادي . ومقبرة أجدادى . ولد لي بها أبوان . ولي فى ثراها أب وجدّان . وببعض هذا تحبب الي الرجال الاوطان

أما ولادتي فكانت بمصر القاهرة وأنا اليوم أحبو الى الثلاثين. حدثني سيد ندماء هذا العصر المرحوم الشيخ على الليثى قال لقيت أباك وأنت حمل لم يوضع بعد فقص على حلما رآه فى نومه فقلت له وأنا أمازحه ليولدن لك ولد يخرق كما تقول العامة خرقا فى الاسلام

ثم اتفق انى عدت الشيخ فى مرض الموت وكانت في يده نسخة من جريدة الاهرام فابتدر خطابي يقول هذا تأويل رؤيا أبيك ياشوقي فوالله ماقالها قبل فى الاسلام أحد قلت وما تلك يامولاي قال قصيدتك فى وصف (البال) التى تقول في مطلعها

حف كأسها الحبب * فهي فضة ذهب

وهاهي في يدي أقرأها . فاستعذت بالله وقلت له الحمد لله الذي جعل هذه هي « الخرق » ولم يضر بى الاسلام فتيلا اه

أخذتنى جدتي لامي من المهد وهي التى أرثيها في هذه المجموعة وكانت منعمة موسرة فكفلتنى لوالدىّ وكانت تحنو عليّ فوق حنوهما وترى لي مخايل فى البر مرجوة . حدثتنى أنها دخلت بي على الخديوي اسماعيل وأنا فى الثالثة من عمرى وكان بصرى لا ينزل من السماء من اختلال أعصابه فطلب الخديوي بدرة من الذهب ثم نثرها على البساط عند قدميه فوقعت على الذهب أشتغل بجمعه واللعب به فقال لجدتي اصنعى معه مثل هذا فانه لا يلبث أن يعتاد النظر الي الارض قالت هذا دواء لا يخرج الا من صيدليتك يامولاي قال جيئي به اليّ متي شئت انى آخر من ينثر الذهب

فى مصر اه ولا يزال هذا الارتجاج العصبي فى الابصار يعاودنى وكان المرحوم الشيخ على الليثي كلما التقت عينه بعيني ينشد هذا المصراع للمتنبي « محاجر مسك ركّبت فوق زئبق »

دخلت في مكتب الشيخ صالح . وأنا في الرابعة وهي من أهلى جناية على وجداني أغفرها لهم ثم انتقلت منه الي المبتديان فالتجهيزية فكنت التلميذ الثاني لهذه المدرسة وأنا في الخامسة عشرة وكان ناظرها المرحوم صادق باشا شنن قد حصل لي من النظارة على « المجانيه » بوجه الاستثناء لا عن حاجة اليها ولكن على سبيل المكافأة ثم رأي لى أبي أن أدرس القوانين والشرائع فدخلت مدرسة الحقوق وكان ناظرها المأسوف عليه فيدال باشا لا يراني أهلا لذلك بالسن فما زال أستاذي وصديقي المهذب يحيي بك ابراهيم وكيل المدرسة يومئذ يؤيدني عند رئيسه الي أن قبلت ثم لم يكفه ذلك حتى حصل لى من النظارة على مائتى قرش في الشهر فدرست الحقوق سنتين ثم ارتأت الحكومة أن ينشأ بمدرسة الحقوق قسم للترجمة يتخرج فيه المترجمون الاكفاء فنصح لي الوكيل أن أدخل هذا القسم ففعلت وأقمت به سنتين ثم منحتني نظارة المعارف الشهادة النهائية فى فن الترجمة

وبينما أنا أتردد على المغفورله المرحوم على باشا مبارك في شأن ورد عليه مرسوم من المعية السنية بطلبي اليها فكان سروره بذلك اضعاف فرحى بالنعمة المفاجئة فذهبت الى السراي وهنالك استؤذن لى على المرحوم الخديوى توفيق باشا فلما مثلت بين يديه ولم اكن رأيته من قبل ولكن مدحته مرارا وأنا فى المدرسة خاطبني بهذا اللفظ الشريف « قرأت ياشوقي فى الجريدة الرسمية انك أعطيت الشهادة النهائية وكنت أنتظر ذلك لأ لحقك بمعيتي لكن ليس بها الآن محل خال فهل لك فى الانتظار ريثما يهيئ الله لك الخير » فاستلمت أذيال العزيز وقبلتها ثم قلت حسبي يامولاي أنك قد ذكرتني من تلقاء نفسك الشريفة وأي خير يهيئ الله لعبدك أفضل من هذا فاطرق هنيهة ثم قال قد سمعت أن أباك عطل من الخدمة فبلغه انى ربما أدخلته فى عمل قبلك ثم تهلل وأذن لى في الانصراف

فلبثت فى المعية بضعة شهور أنتظر فرجا يأتى به الله وكان المرحوم على باشا مبارك لم يقطع عنى الراتب الى أن كان يوم كثر غيمه وتثاقل مطره فخرجت قبيل الأصيل فى حاجة لي على حمار أبيض كان لوالدي وبينما أنا عائد الي منزلى أجتاز ميدان عابدين بصرت بالعزيز في بهو السراى يشرف منه فنزلت عن الدابة أمشي كرامة للمليك المطلّ وأمرت الخادم أن يتعد بها وأن يلاقيني خلف القصر ثم مشيت على الاقدام حتى اذا انتهيت من الميدان اعترضنى رسول من الامير يدعونى اليه فوافيت حضرته وأنا لا أعرف السبب وكان معه ساعتئذ المرحوم عبد الرحمن باشا رشدى فتحلي الحليم بصورة الغضب ثم قال أليس لي أن أطل من بيتى حتى نزلت عن حمارك وألجأتني الى الاتناء قلت عفواً يامولاى هكذا أدبنا الاوائل حيث يقول شاعرهم

واذا المطيّ بنا بلغن محمدا ٭ فظهورهن على الرجال حرام

فتبسم ضاحكا. قال ثم انكم معشر الشعراء تتفاءلون بالغيوم وهذا اليوم من أيامكم فاسمع للباشا فان عنده لك فألا فالتفت الباشا عندئذ اليّ وقال الآن أمرنى أفنديا أن أبلغك تعيين أبيك مفتشاً فى الخاصة الخديوية وأما أنت فتعين بعد شهر ثم مد العزيز الي يده فقبلتها واجما قد غلب عليّ السرور حتى أنساني الشعر وكان ذلك وقته ثم لم يحل عليّ حول فى الخدمة الشريفة حتى رأى لي الخديوى أن أبلغ التأديب فى أوروبا فخيرني فى ذلك وفيما أريده من العلوم فاخترت الحقوق لعلمي انها تكاد تكون من الادب وأن لا قدم فيها لمن لا لسان له فأشار الامير عليّ عندئذ أن أجمع فى الدراسة بينها وبين الآداب الفرنسوية بقدر الامكان ثم سافرت على نفقته فكنت أنقد ستة عشر جنيها فى الشهر نصفها من المعية ونصفها من الخاصة وأعطاني يوم سفري مائة جنيه أرسل نصفها الي مدير الارسالية ليهيء لي جميع ما أحتاج اليه حال وصولي ودفع اليّ النصف الآخر بيده الشريفة وما أنس من مكارمه رحمة الله عليه لا أنس قوله لى في ساعة الوداع « لاحاجة بك منذ اليوم الي أهلك فلا تعنتهم بطلب النقود وأعنت أباك هذا الغنى »

فركبت البحر لا ول مرة أؤم مرسليا فلما قدمتها وجدت مدير الارسالية في انتظارى بها فأخبرنى أن الامير يأمر بأن أقضي عامين فى مدينة مونبليه وآخرين فى باريز وكان المدير قادما من مونبليه للقائي فعاد بى اليها على الفور وهنالك قدم لى جميع ما أحتاج اليه وأدخلنى فى مدرسة الحقوق الجامعة ثم رجع الى العاصمة

فلما انقضت السنة الاولي التمست من ولي النعم أن يأذن لي في الاوبة الي مصر لقضاء زمن العطلة بين أهلى فأوقع اليّ أمره ان هذا من نزق الشباب وأنه يري لي أن أقيم اربع سنوات كاملة فى أوروبا وأن لا أضيع منها دقيقة واحدة ثم أرسل اليّ خمسين جنيهاً لأ نفقها فى رحلة أزمعها الى أي بلد أشاء الا مصر وكانت الدعوات قد توالت عليّ من الفرنساويين رفقائى فى المدرسة بالذهاب الي مدنهم المتفرقة فى الجنوب وقضاء بعض الايام في ضيافتهم هنالك فقضيت نحو شهرين كنت فيهما قرير العين طيب النفس ناعم البال حيث التفت رأيت حولي مناظر رائقة. ومجالى شائقة. ومعالم للحضارة فى أقاصى القرى شاهقة. وآثاراً لدولة الرومان. تزداد حسنا على تقادم الزمان وعرفت الفلاّح الفرنساوي فى داره وكنت ألقاه فى مزرعته وأماشيه في الاسواق فيخيل لي أنه قد خلف العرب على قري الضيف واكرام الجار وكان أعجب مارأيت مدينة كركسون وجدتها قسمين وألفيت القوم عليها صنفين فنهم الباقون الي اليوم كما كان عليه آباؤهم فى القرون الوسطى بناؤهم ذلك البناء ولباسهم ذلك اللباس وعاداتهم وأخلاقهم تلك العادات والاخلاق والآخرون خلق جديد وشعبة كسائر شعب الامة في أخذهم بأشياء التمدن العصري وبالجملة كانت نتيجة هذه النقل من أجل نعم الله عليّ وأسنى أيادي الخديوي السابق عندى

ثم ما كدت انتهي من السنة الثانية حتي كتب اليّ مدير الرسالة المصرية يستقدمنى لباريز ويخبرنى أنه ذاهب بتلامذته الي انكلترا لقضاء اكثر أيام العطلة فيها وأن الامير رحمه الله أدى نفقة هذه السياحة عني اذا رغبت فيها فبرحت مونبليه على عجل أيمم باريز للمرة الاولى فأقمت بها يومين ريثما أهبت للرحلة ثم سافرنا الي عاصمة انكلترا فلبثنا فيها نحو شهر نغشي من معالمها فى الحضارة ونشاهد من دوران دولاب التجارة والصناعة فيها ما ينتهي اليه العظم والجلال في هذا العصر لكنا لم نلبث أن سئمناها وهذا اكبر عيوبها فخرجنا الي بعض المدائن على بحر الشمال وهناك وجدنا راحة الخاطر وقرة الناظر وان يكن الجو كثير التقلب غدارا فى غالب الاحيان فلما كانت السنة الثالثة وهى الاولى لى فى باريز أصبت بمرض شديد كنت فيه بين الحياة والموت

فاستخدمت ممرضة تسهر عليّ وتمل باشارتي في الحركة والسكنة فكنت أسمعها وأنا في سكرات الحمى تقول « أفي مثل هذا الشباب تذهبون » ثم تكفكف الدمع لكن الله خيب ظنونها ومنّ عليّ بالشفاء وعندئذ أشار عليّ الاطباء أن أقضي اياما تحت سماء افريقا على زعم أن الذي بي من الضجر والسآمة ليس الا حنينا الي الوطن فوقع اختياري على الجزائر فرحلت اليها مع أحد فضلتها الفرنساويين فنفعتني مرافقته وظل دليلي على الهدي في عاصمة المستعمرة نحو عشرين يوما ثم برحها الي أوران

أما جو الجزائر فلا يعدله بين الجواء في صحوه وطيب نسمته مع توقد شمسه الا جنوب فرنسا. ولم أتأثر فيها كتأثري من رؤيه المصريين في القهاوي البلدية اذ اكثر أصحابها وغلمانها منهم وكان قد بلغهم جلوس مولانا الخديوي القائم عباس باشا على الاريكة المصرية فكنت أراهم فرحين بالنبأ وأسمعهم يدعون لسموه. ولا عيب في الجزائر سوى أنها قد مسخت مسخاً فقد عهدت مساح الاحذية فيها يستنكف من النطق بالعربية واذا خاطبته بها لم يجبك الا بالفرنساوية على أن حركة العمران في المدينة عجيبة وآثار التمدن الفرنساوي بادية عليها ولكن المسلمين من أهلها لا يشاركون القوم في شيء من ذلك ولا يتهافت مترفوهم الا على مضار التمدن وأسوائه فكأن حظنا واحد في كل مكان

أقمت بالجزائر أربعين يوما أو تزيد ثم حثثت الرحال عنها قافلا الي باريز وهناك تمت لي السنة الثالثة في الحقوق وحصلت على الشهادة النهائية فيها فرأى لي الجناب العالي أيده الله أن أقضي في العاصمة ستة شهور أتمكن فيها من معرفة اشياء باريز وأهلها وقد كان في الدراسة مايشغل عن ذلك ويحول دونه ثم انقضت تلك المدة على ما رسم لي الرأي العالي أيده الله فعدت الي الوطن وأنا نضو فراق. تهزني اليه الاشواق

وفي سنة ٨٩٦ للميلاد ندبني جنابه الفخيم لأنوب عن حكومته السنية في مؤتمر المستشرقين الذي كان انعقاده في مدينة جنيف عاصمة سويسرا فكانت خير فرصة تغتنم لمشاهدة هذه البلاد التي هي المجلى البديع لعروس الطبيعة فرحلت اليها وأقمت بها شهراً ثم انفض المؤتمر فبرحتها الى بلجيكا لمشاهدة عاصمتها وزيارة المعرض الذي أقيم بمدينة انفرس في ذاك العام

ولما كانت السنة الماضية وكنت قد سئمت الحضر على اثر رمد طال أمده خرجت الى الاستانة طلباً للعافية على ضفاف البسفور فأذن الله وكان مارجوت وعدت من عاصمة الاسلام وانا أعتقد أن خطرات النسيم فيها تفعل في أربعين يوما مالا يفعله طب الاطباء في أربعين شهرا

هذه هي أيام صباي وخطوات شبابي وأوائل نشأتي أجبت عنها السائل ليعلم كيف تقضت وفيم أنفقت وأين ذهبت وأنا استغفر الله لي ولاهلي ولمن ينظر الى هذا الكتاب بعين الكريم المتجاوز أو المنتقد العدل

.
. .

جمعتني باريز في أيام الصبا بالامير شكيب ارسلان وأنا يومئذ في طلب العلم والامير حفظه الله في التماس الشفاء فانعقدت بيننا الالفة. بلا كلفة. وكنت في أول عهدي بنظم القصائد الكبر وكان الامير يقرأ ما يرد عليه منها منشورا في صحف مصر فتمني أن تكون لي يوما ما مجموعة ثم تمنى عليّ اذا هي ظهرت أن أسميها « الشوقيات »

ثم انقضت تلك المدة فكأنها حلم في الكرى أو خلسة المختلس أوهي كما قلت

صحبت شكيبا برهة لم يفز بها * سواي على أن الصحاب كثير
حرصت عليها آنة ثم آنة * كما ضن بالماس الكريم خبير
فلما تساقينا الوفاء وتم لي * وداد على كل الوداد أمير
تفرق جسمي في البلاد وجسمه * ولم يتفرق خاطر وضمير

هذا أصل التسمية سبقت به اشارة لا تخالف ودفعت اليه طاعة واجبة وأنا بين هاتين هدف للقال والقيل. يظن بي نسبة الاثر الضئيل. الي الاسم القليل

كانت وفاة والدي من نحو ثلاث سنوات فكان لي عجبا ان وجدت بين اوراقه شيأ كثيراً من مشتت منظومي ومنثوري ما نشر منهما وما لم ينشر قد كتب بعضه بالحبر والبعض الآخر بالرصاص والكل خط يد المرحوم وقد لفه في ورقة كتبت عليها هذه العبارة « هذا ما تيسر لي جمعه من أقوال ولدي أحمد وهو يطلب العلم في أوربا فكنت كأني أراه. واني آمره أن يجمعه ثم ينشره للناس لانه لايجد بعدي من يعتني بشؤونه وربما لم يوجد بعده من يعني بالشعر والآداب » فبينما أنا ذات يوم تعب بهذه الاوراق حيران لوصية الوالد كيف أجريها زارني صديقي مصطفى بك رفعت فحدثته حديثي فسألني ان أعيره الاوراق اياما ثم يعيدها اليّ ففعلت ثم لم يمض شهر حتى بعث بها الى واذا هي قد نسخت بقلم مليح. يؤيده ذوق صحيح. بحيث لم يبق الا ان تدفع الي المطابع فاخذتها وبودى لو وفيت صديق المشار اليه حقه من شكر الصنع وانا أقول في نفسي لئن صدق أبي في الاولى لقد ظلم في الثانية فان الخير لا يزال في الناس

على أن ماجمع في « الشوقيات » ثم طبع ليس هو كل ما قيل فقد أسقطت منه الكثير وعثرت على غيره ولكن في الزمن الاخير فأما ما أسقط عمدا فأكثره من قولي في زمن الصبا الذي لا يؤمن فيه على المرء الغرور. ولا يسلك الفتي فيه سبيلا الا وهو مضلل عثور. وقد خشيت أن يقع مثل ذلك في أيدي الناشئة فاسأل عن سوء وقعه ويكون اثمه اكبر من نفعه لكني حرصت على اثبات بعض الشيء منه كما يحرص الانسان على ذكر ماطاب من أيام الشباب وأما ماعثرت عليه والمجموعة في أيدى الطباع فلم يكن في الوسع أخذه لئلا يختلط الكتاب ويختل ترتيب الابواب على انه محفوظ لينشر في الجزء الثاني ان شاء الله تعالى مع سائر القصائد التي قيلت بعد الاعلان عن الشوقيات ولم يتيسر ادخالها في أبواب هذا الجزء

وقد عزمت بحول الله ومشيئته على أن أنشر في آخر كل عام هجريّ ما يحصل عندي من منظوم ومنثور ولو قل عدده وصغر حجمه وأن أجمل ذلك بمثابة أجزاء متتالية للشوقيات تسمى باسمها وتكون لها متممة

شوقي

ديوان حافظ

« نظمه »

محمد حافظ ابراهيم

وشرحه

« محمد هلال ابراهيم »

الجزء الاول

مطبعة التمدن سنة ١٩٠١ — ١٣١٩

مقدمة الكتاب

بسم الله الرحمن الرحيم

الشعر علم وُجد مع الشمس لا تعرف الانس لهُ واضعاً قد كمن في نفوس البشر كمون الكهرباء في الاجسام فلا يهتدي الى مكمنهِ الخاطر ولا يعثر بهِ الخيال الا اذا أثارتهُ حركة النفس وهو من الكلام بمنزلة الروح من الجسد فلا بدعَ اذا عجز لسان الكون عن تعريف كنههِ بعجزهُ عن ادراك كنه الروح . ولقد عرَّفهُ بعضهم فقال انهُ نفثةٌ روحانيةٌ تمتزج بأجزاء النفوس ولا تحسُّ بهِ غير النفوس الزكية . وقال آخر انهُ قولٌ يصل الى القلب بلا اذن ولم اعثر حتى اليوم على تعريفٍ له شافٍ في كتب العرب والافرنج. ومبلغ القول فيهِ أنهُ ظرف الحكمة ومسرح الخيال ومغنى الفصاحة وخدر البلاغة ووعاء الحقيقة فلو أنهم سألوا الحقيقة أن تختار لها مكاناً تشرف مُنهُ على الكون لما اختارت غير بيتٍ من الشعر ولولم تكن آيات الكتاب العزيز كلها ظروفاً للحكمة وأوعيةً للحقيقة لما وجد

الملحدون السبيل الى القول بأنهُ جاء على طريقة الشعر وان كان منثورًا . وخير الشعر ما سبق دبيبهُ في النفس دبيب الغناء ثم سبح بها في عالم الخيال فان كان غزلاً مرَّ بها على مسارح الظباء وكنس الآرام وطاف بها على أودية العشق والغرام فأراها أسراب الارواح ترفرف على نواحيها غاديات رائحات في مروج الهوى سانحات سارحات في رياض المنى طائرات سابحات في أجواء الهيام حافات بأرواح أولئك الذين قضوا صرعى العيون وشهداء الجفون وأراها جميلاً وهو يرنو الى بثينته ويقول

وَكَمْ قُلْتُ فِي شِعْرِي لَكُمْ وَصَبَابَتِي
أَحَادِيثَ شَوْقٍ شَرْحُهُنَّ يَطُولُ
فَإِنْ لَمْ يَكُنْ قَوْلِي رِضَاكِ فَعَلِّمِي
نَسِيمَ الصَّبَا يَا بُثْنَ كَيْفَ أَقُولُ

والمجنون وهو يضرع الى ليلاهُ وينشد

عَلَيَّ أَلِيَّةٌ إِنْ كُنْتُ أَدْرِي   أَيَنْقُصُ حُبُّ لَيْلَى أَمْ يَزِيدُ

ثم ردَّها بعد ذلك وقد أذابها رقةً وأسالها شوقًا . وان كان حماسًا طار بها الى مكامن البلاء ومساقط القضاء فشقَّ بها صفوف الحوادث وكتائب الكوارث حتى اذا راضها على مصافحة الحمام ومكافحة الايام انتقل بها الى المعامع فحبب اليها لثم البتار ومعانقة الخطار وأراها عبد بني عبس وهو يسابق المنية لاختطاف الارواح وينادي

لِيَ النُّفُوسُ وَلِلطَّيْرِ اللُّحُومُ وَلِـ
وَحْشِ الْعِظَامُ وَلِلْخَيَّالَةِ السَّلَبُ

ثم ردَّها وهي تنظر الى فرند القرضاب نظر المحبّ الى لمى الرضاب . وان كان فخرًا سما بها الى عرش الجلال فأراها الشريف الرضي متربعًا في ناديهِ يطالع في صحيفة أنسابهِ جريدةَ أحسابهِ وهو يشتمُّ من لحيتهِ ريح الخلافة ويخاطب صاحبها بقوله

مَهْلاً أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ فَإِنَّنَا   فِي دَوْحَةِ الْعَلْيَاءِ لَا نَتَفَرَّقُ

وان كان حكمةً خرج بها عن ذلك العالم المجبول على الاذى وآسى عندها بين الوجود والعدم فروَّح عنها وهوَّن عليها ثم سرى بها من بيت العظة الى بيت الاعتبار فأراها بينها شيخ المعرَّة وأبو الطيب بجانبهِ يستصبح كلاهما بنور صاحبهِ وأسمعها الاول وهو يقول

وَيَدُلُّنِي أَنَّ الْمَمَاتَ فَضِيلَةٌ   كَوْنُ الطَّرِيقِ إِلَيْهِ غَيْرَ مُيَسَّرِ

والثاني وهو ينشد

أَلِفُ هٰذَا الْهَوَاءِ أَوْقَعَ فِي الْأَنْـ
فُسِ أَنَّ الْحِمَامَ مُرُّ الْمَذَاقِ
وَالْأَسَى قَبْلَ فُرْقَةِ الرُّوحِ عَجْزٌ
وَالْأَسَى لَا يَكُونُ بَعْدَ الْفِرَاقِ

ثم ردَّها بعد ذلك وهي تنظر الى هذا الدهر وأبنائهِ نظرة الممدود الى غذائهِ . وان كان زهدًا طرح عن منكبيها رداء الطمع واستلَّ من جنبيها خيوط الجشع ومثل لها الشيخ أبا العتاهية مضطجعًا في بيتهِ يتغنى ببيتهِ

أَلنَّاسُ فِي غَفَلَاتِهِمْ   وَرَحَى الْمَنِيَّةِ تَطْحَنُ

ثم غادرها وهي تكتفي من دنياها باحراز مسكة الحوباء وتجتزئُ منها بشربة من الماء . وان كان مدحًا مثل لها الممدوح يسحب مطارف الحمد ويجرُّ ذيول الثناء وقد كساهُ المادح حلةً لا تبلى وأحلهُ المحل الذي لا ترقى اليهِ همة الزمان وأراها صاحب مسلم بن الوليد الذي يقول فيهِ

مُوَحَّدُ الرَّأْيِ تَنْشَقُّ الظُّنُونُ لَهُ
عَنْ كُلِّ مُلْتَبِسٍ فِيهَا وَمَعْقُودِ
يَلْقَى الْمَنِيَّةَ فِي أَمْثَالِ عُدَّتِهَا
كَالسَّيْلِ يَقْذِفُ جُلْمُودًا بِجُلْمُودِ

وقد شفت لهُ الآراء عن مواطن الصواب وانشقت لهُ حجب الظنون عن مكامن الغيب ومثلهُ لها في البيت الاول وهو يسري ورأيه يضيء اضاءة الكهرباء وفي البيت الثاني وهو يدفع الموت بالموت ويدرأ الحتوف بالحتوف اذا شمر لهُ الموت عن ساعديهِ شمر واذا تنمر لهُ الحمام تنمر . وان كان استعطافًا مثل لها النفس الموتورة وهو يحلل من حقدها ويقلم من أظفار ضغنها وقد مال بها الى جانب الصفح والتجاوز وأراها سيف الدولة في ديوان إمرتهِ وأبا الطيب جالس بحضرتهِ ينشدهُ قولهُ

تَرَفَّقْ أَيُّهَا الْمَوْلَى عَلَيْهِمْ   فَإِنَّ الرِّفْقَ بِالْجَانِي عِتَابُ
وَلَمْ تَجْهَلْ أَيَادِيكَ الْبَوَادِي   وَلٰكِنْ رُبَّمَا خَفِيَ الصَّوَابُ

وقد سكت عنهُ الغضب وهبت من شمائلهِ نسائم الرفق وجال في محياه ماء الصفح . وان كان وصفًا مثل لها الشيء الموصوف حتى أنها لتكاد تهمُّ بلمسهِ وأثبت لها ان الشعر تصوير ناطق وأراها ذلك السيف الذي يقول في وصفهِ أبو الطيب

سَلَّهُ الرَّكْضُ بَعْدَ وَهْنٍ بِنَجْدٍ   فَتَصَدَّى لِلْغَيْثِ أَهْلُ الْحِجَازِ

وهو يخطف البصر قبل اختطاف الهام ويلمع لمعان شقة البرق طارت في الغمام أو ذلك السيف الذي يقول فيه ابن دريد

يُرِي الْمَنَايَا وَهِيَ تَقْفُو إِثْرَهُ   فِي ظُلَمِ الْأَحْشَاءِ سُبْلًا لَا تُرَى

وهو كأنهُ سراج يضيءُ لعزيز يل فيهتدي به الى مكامن الارواح .
وان كان تشبيهاً جلى لها وجه الشبه في مرآة الخيال فاشكل عليها الامر ولم تدرِ أيهما المشبهُ بالآخر وأراها بزاة ابن المعتز التي يقول فيها

وَفِتْيَانٍ سَرَوْا وَاللَّيْلُ دَاجٍ ... وَضَوْءُ الصُّبْحِ مُتَّهَمُ الطُّلُوعِ
كَأَنَّ بُزَاتَهُمْ أُمَرَاءُ جَيْشٍ ... عَلَى أَكْتَافِهِمْ صَدَأُ الدُّرُوعِ

وهي كأنها أولئك الامراء وهؤلاء الامراء وهم كأنهم تلك البزاة
ذلكم تأثير الشعر السري في النفوس ولقد بلغ من تأثيره أن بيتاً منهُ أذكى نار الحرب بين العرب والفرس زمناً طويلاً وهو قول ليلى بنت لكيز

قَيَّدُونِي غَلُّونِي ضَرَبُوا ... مَلْمَسَ الْعِفَّةِ مِنِّي بِالْعَصَا

وانَّ بيتين منهُ أتيا على أمةٍ بأسرها وهما قول سديف

لَا يَغُرَّنْكَ مَا تَرَى مِنْ أُنَاسٍ
إِنَّ تَحْتَ الضُّلُوعِ دَاءً دَوِيَّا
فَضَعِ السَّيْفَ وَارْفَعِ السَّوْطَ حَتَّى
لَا تَرَى فَوْقَ ظَهْرِهَا أُمَوِيَّا

وقد ترجل أحد الجيوش لبيت ابن هانئ المشهور

مَنْ مِنْكُمُ الْمَلِكُ الْمُطَاعُ كَأَنَّهُ
تَحْتَ السَّوَابِغِ تُبَّعٌ فِي حِمْيَرِ

أما قول أصحاب العروض ان الشعر هو الكلام المقفى الموزون فليس هذا من بيان الشعر في شيءٍ بل يراد بهِ النظم فكم رأينا على تلك القاعدة التي رسموها كلاماً ولم نرَ فيه شيئاً من الشعر
ولقد وُفقت جماعة المنطق ببعض التوفيق حيث قالوا ان الشعر هو كل ما أحدث أثراً في النفس وخيرهُ ما كان موزوناً فلم يحبسوهُ في تلك الاوزان وتلك القوافي بل أوسعوا لهُ المجال فجعل يتنزهُ بالتنقل من رياض المنظوم الى جنان المنثور فاذا عثر به خيال الشاعر نظمهُ تارةً ونثرهُ أخرى وحسبكم دليلاً على ذلك ما جاء في قول بشار بن برد وهو خير ما يضرب به المثل هنا حيث قال ناظماً

هَزَزْتُكَ لَا أَنِّي وَجَدْتُكَ نَاسِيًا
لِأَمْرِي وَلَا أَنِّي أَرَدْتُ التَّقَاضِيَا
وَلَكِنْ رَأَيْتُ السَّيْفَ مِنْ بَعْدِ سَلِّهِ
إِلَى الْهَزِّ مُحْتَاجًا وَإِنْ كَانَ مَاضِيَا

وحيث قال ناثراً « والله لقد عشتُ حتى أدركت أناساً لو أخلقت الدنيا لما تجملت الا بهم واليوم أعيش في قوم لا أرى بينهم عاقلاً حصيفاً ولا كريماً شريفاً ولا من يساوي مع الخبرة رغيفاً » ألا ترون أن في منظومهِ ومنثورهِ هذين روحاً من الشعر لم تكن في الثاني بأقل أثراً في نفس السامع منها في الاوَّل ويدخل في ذلك ما كتب بهِ أبو الطيب المتنبي الى صديق لهُ كان يعودهُ وهو مريض فلما أبلَّ انقطع عنهُ « لقد وصلتني معتلاً وقطعتني مبلاً فان رأيت ان لا تحبب العلة اليَّ ولا تكدر الصحة عليَّ فعلت ان شاء الله » أليس في هذه الجملة النثرية تلك الروح التي تجدونها في نظم ذلك الشاعر الكبير. ومن اطلع على شعر المعرّي ورسائلهِ علم انهُ شاعر في نظمهِ ونثرهِ

هذا هو الشعر وتلك حقيقتهُ . أما طريقة عمله فخيرهُ ما جاء عن غير كدٍّ ولا تعمل وخير الشعراء من توخى في شعرهِ السهولة وتحامى طريق التعسف والتكلف وتنكب عن المماظلة في الكلام والتماس الالفاظ النافرة والقوافي القلقة ولقد كان همّ الشعراء في الجاهلية مصروفاً الى التقاط الالفاظ الغريبة فاذا ظفروا بها أودعوا فيها المعاني النفيسة فكانت معانيهم تحت ألفاظهم كالحسناء تحت الاطمار وأما شعراء الحضارة فطفقوا يلتمسون الالفاظ الرقيقة فيسكنون فيها المعاني الدقيقة فكانت معانيهم في ألفاظهم كالعروس في معرضها يوم جلائها وأفضل الشعراء من كان عالما بمواضع الاسهاب والايجاز فهو اذا أسهب أجاد واذا أوجز أفاد ولا أعرف شاعراً استطرد به جواد الاسهاب وسلم من العثار مثل ابن الرومي ذلك الذي كان أطول الشعراء نفساً وأكثرهم غوصاً على المعاني ولقد أدمنتُ النظر في شعر بشار بن برد فألفيتُ فيه الرصانة والتجويد وبناء القافية على الاساس المتين والجمع بين متانة البدو وسلاسة الحضر واكثرت من مطالعة شعر مسلم بن الوليد فعلمتُ انهُ يجري مع ابن برد في ميدان واحد وسرَّحت الطرف في شعر أبي نواس فرأيتهُ حلو الفكاهة اذا هزل مرَّ المراس اذا جدَّ وهو اذا صحا كان أكثر الشعراء تفنناً في ضروب الكلام ورجعت البصر في شعر أبي تمام فألفيت فيهِ كثرة الابتداع والقدرة على الابتكار ورأيت في جيدهِ ما لم أرهُ في جيد غيرهِ من حسن الصياغة وبعد الغاية وأنعمت النظر في شعر البحتري فلمحت فيهِ حسن الديباجة وطلاوة الانسجام واكثرت التأمل في شعر أبي الطيب فاذا شعرهُ حيٌّ يتعزَّز ولم أرَ في الشعراء نفساً أعلى من نفسهِ ولا طريقاً الى المعالي أخصر من طريقهِ وخير شعرهِ ما كان في الحكم والامثال ولو سلمت أقوالهُ من ذلك التفاوت ولم يكن أسلوبهُ عاقاً لاساليب اللغة العربية لكان أشعر شاعرٍ في الاسلام ولقد ذهب الشريف الرضي بحسن اختيار اللفظ وصقلهِ وسلامة الذوق في انتقاء المفردات والاساليب وجمع متنبي الغرب (ابن هانئ الاندلسي) في شعرهِ بين جزالة العرب ورقة الاندلس وانفرد ابن المعتز بحسن التشبيه واختص العباس بن الاحنف

برقة الشعور وحلاوة التركيب ولم أرَ في من ذكرنا من يداني شيخ المعرَّة في صفاء الذهن وقوَّة الذاكرة وسعة الاطلاع وغزارة المادة

ولا يقوم بنفس احدكم ان الشعر كان للعرب دون غيرهم فان لكل أمةٍ قسمتها منهُ وان لها نصيبها من الشعراء . تلكم أمة الفرس وهذا قاآنها صاحب الشاه نامه أي ديوان الملوك قد بلغ في أُمتهِ مكاناً عظيماً واشتمل ديوانهُ على سبعين ألف بيت من الشعر . وهذا عمر الخيام الذي تفتح اليوم الاندية باسمهِ في انجلترا وأميركا وتتهافت شعراء المغرب على مطالعة منظوماتهِ وقد نقش اسمهُ في ذلك العهد على اكثر من اثني عشر نادياً

أسلفنا أن الشعر قديم وُجد مع الشمس وأن لكل أمةٍ حظاً منهُ فما بلغ بنا التاريخ الى أمةٍ ولا وقف بنا عند جيل الا ورأينا لواء الشعر عليهِ معقوداً ولقد حملهُ بنتاؤر في الفراعنة وهومير في اليونان وفرجيل في الرومان وقد كثر نبوغ الشعراء في هذه الامة ولا تزال دواوين اكثرهم محفوظة بمكتبة مولانا السلطان وسائر مكاتب الآستانة العلية الى اليوم ولو شئنا أن نذكر كل أمةٍ وشاعرها لضاق بنا المقام

أما الشعر العربي وما كان من أمرهِ في الجاهلية والاسلام فأخبارهُ طويلة مودعة في بطون الكتب فلا حاجة الى ذكرها

﴿ السنة الثانية ﴾ ﴿ عدد ٦ ﴾

المجلة المصرية

﴿ ١٥ أغسطس (تموز) سنة ١٩٠١ و ٣٠ ربيع الثاني سنة ١٣١٩ ﴾

باب الادبيات

ديوان جديد

عرف قراء المجلة المصرية مكانة حافظ أفندي ابرهيم من الادب وانه شاعر من الطبقة العليا وناثر من الطراز الاول فلسنا في حاجة الى المزيد من تعريفه ولكننا نبشرهم بان ديوانه على وشك ان يصدر ممثلا بالطبع مشتملا من الطرف واللطائف والمبتكرات على ماشاءته قريحة ناظمه المجيد في كل فن من فنون البيان وضرب من ضروب المعاني وقد صدر ذلك الكتاب بمقدمة باهرة هي من الشعر المنثور الذي تكلم عليه فيها فنقلها بحرفها لقرائنا الكرام اتحافا لهم بما تضمنته من اشتات الفوائد في أجمل صيغة من صيغ التعبير وأبهى حلية من حلى التحبير قال حفظه الله

الشعر وهو أحد توأمي اللغة العربية علم وجد مع الشمس لاتعرف الانس له واضعاً قد كمن في نفوس البشر كمون الكهرباء في الاجسام فلا يهتدي الى مكمنه الخاطر ولا يعثر به الخيال الا اذا أثارته حركة النفس

الأهرام
AL-AHRAM
العدد ١٥٢٨٧ - 30-4-1927 · ١٧١
الاشتراك — في القطر المصري ١٢٠ قرشا — ٦٠ قرشا · في سائر الاقطار ٢٠٠ قرش — ١٠٠ قرش
الوصولات — لا تعتبر الا الايصالات المطبوعة والمختومة بختم الادارة
اعلانات · إسلاك

حديث مع شوقي بك

كيف بدأ قرض الشعر — اول بيت له — أول قصيدة لفتت الانظار اليه
القصيدة التي يعدها شوقي خير قصائده — بيت الشعر الذي يعده
خير أبياته — الشاعر الذي يميل اليه من شعراء العرب — ومن
شعراء الفرنسيين — اساتذته في الشعر — اول كتاب
قرأه في الادب العربي — اللغة العربية والمستحدثات
نصيحة الى المشتغلين بالشعر

اجتمعت امس وفود بلاد الشرق برجال الأدب والفضل فى مصر لتكريم الشاعر الذى اجتمعت كلمة المتادبين جميعا بين شعراء وناثرين على ان يلقبوه بامير الشعراء · فاذا قلت امير الشعراء قلت احمد شوقى ·

ويرى القراء فى غير هـذا المكان وصف الاحتفال الكبير الذى اقيم له بعد ظهر امس فى دار الأوبرا الملكية ويرى ما قاله شعراء هـذا العصر وعن رايهم فى شوقى وشعر شوقى وعبقرية شوقى ولكنهم لم يسمعوا فى تلك الحفلة راى شوقى نفسه فى شوقى ·

وهذا هو الذى اردنا ان نطلعكم عليه ·

وفى الحق انها كانت مهمة شاقة · كان شاقا جدا ان نستخلص من شوقى حديثا بوجه عام · فما بالك ونحن نطلب اليه ان يحدثنا عن نفسه · وشوقى يكره بطبيعته التحدث عن نفسه وينفر من ذلك كل النفور ·

وكنا « فى كرمة بن هانى، » · فى الكرمة التى خلدت فى تاريخ الأدب الحديث وذاع صيتها مع صيت شوقى فقلنا : حدثنا عن اول عهدك بالشعر وقرضه وعن اول بيت قرضته وعن الحادث الذى اوحى اليك البيت ·

فقال امير الشعراء فى بسمة رقيقة :

ـ كنت طفلا وكان لنا جار اسمه حسيب بك عليه رحمة الله ورضوانه طيب كريم الخلق من بيت مجد واظنه يمت الى دولة ثروت باشا بصلة المصاهرة · وكان صديقا حميما لوالدى وخالى عليهما رحمة الله · وكان له اخ اسمه عطا بك كان وكيلا لأوقاف الخديو عباس · وقد اعتاد حسيب بك أن يرسل لى من وقت لآخر بعض كتب الفرنسية مصورة · وحدث مرة ان اهدى الى كتابا كثير الصور حسنها · اغتبطت به اشد اغتباط ثم ارسل بعد قليل يسترده فبكيت بكاء مرا ورددت الكتاب اليه مصحوبا ببيتين وهما :

حسبت حسيبا زاده الله رفعة
لما نظرت عيناى منه اخا عطا
فخالف ظنى ما رايت فانه
لكا لدهر سلاب من الناس ما عطى

وبقدر ما حزنت على الكتاب فرحت بهذين البيتين فرحا عظيما فقد كانا موضع اعجاب الجيران على ما فيهما من خطا وتناقلتهما الألسن من مندرة الى مندرة ··

وكانا اول ما قرضت من الشعر

★ ★ ★ ★

قلنا : فحدثنا عما قرضته بعد ذلك من الشعر · وعن اول قصيدة لفتت اليك الأنظار

فقال : ـ لقد شجعنى ما قوبل به البيتان السابقان من الاعجاب على نظم آبيات مختلفة لاخوانى فى المدرسة ومن اوائل شعرى فى زمن الدرس قصيدة طويلة طبعتها فى مدح المغفور له الخديو توفيق باشا مطلعها :

همم الملوك علوها لا ينكر
والخير يبقى والمآثر تذكر

وكانت اول قصيدة لفتت الأنظار الى · لا سيما نظر الخديو توفيق حتى كان يسال عنى دائما · الى ان تفضل وعيننى بالسراى ·

★ ★ ★ ★

قلنا : وما هى القصيدة التى تعدها خير قصائدك ؟؟ فقال : ـ

ـ قصيدتى عن « توت عنخ آمون وحضارة عصره » وهى التى قلت فى مطلعها :

درجت على الكنز القرون
واتت على الدن السنون
خير السيوف مضى الزما
ن عليه فى خير الجفون
فى منزل كمحجب الغيـ
ـب استسر عن الظنون
حتى اتى العلم الجسو
ر ففض خاتمه المصون

★ ★ ★ ★

قلنا : واى بيت من الشعر تعده خير ابياتك ؟ فاجاب :

ـ ما قلته فى وصف الشمس وهو :

مشيبة القرون اديل منها
الم تر قرنها فى الجو شابا

وهو فى قصيدة « بعد المنفى » التى مطلعها :

انادى الرسم لو ملك الجوابا
واجزيه بدمعى لو اثابا

★ ★ ★ ★

قلنا : اى شعراء العرب احب اليك ؟؟

فقال :

ـ المتنبى نشات احبه وتشربت بشعره الذى كنت احفظه كله تقريبا ·

قلنا : واى شعراء الفرنسيين احب اليك ؟

فقال :

ـ فكتور هوجو واجد بين هوجو والمتنبى شبها كبيرا من حيث سمو الخيال والانفراد اذ ارتفعا كل فى لغته ·

★ ★ ★ ★

قلنا : من استاذك فى اللغة والأدب ؟

فقال :

ـ استاذى الوحيد الذى اعد نفسى مدينا له هو الشيخ حسين المرصفى صاحب « الوسيلة الأدبية » وتتلمذت سنتين لحفنى بك ناصف وهما استاذاى حقيقة اللذان استفدت منهما عليهما رحمة الله ·

قلنا : وما هو اول كتاب قراته فى الأدب العربى ؟؟ فقال :

قلنا : من استاذك فى اللغة والأدب ؟

فقال :

ـ استاذى الوحيد الذى اعد نفسى مدينا له هو الشيخ حسين المرصفى صاحب « الوسيلة الأدبية » وتتلمذت سنتين لحفنى بك ناصف وهما استاذاى حقيقة اللذان استفدت منهما عليهما رحمة الله ·

قلنا : وما هو اول كتاب قراته فى الأدب العربى ؟؟ فقال :

ـ كتاب « الكشكول » قراته على الشيخ حسين المرصفى فى دروس خاصة وكان هو ايضا يحبه كثيرا ويفضله على غيره من الكتب ·

وكنت من مدة التلمذة اطالع الصحف الفرنسية لا سيما القسم الأدبى فيها ولا ازال على هذا الأمر حتى الآن ·

★ ★ ★ ★

قلنا : ما رايك فى المخترعات والمستكشفات الحديثة هل تستحدث لها اسماء عربية ام تقتبس كما هى ؟؟

فقال : ندخلها كما هى وقد قبلت اللغة العربية دائما هذه الضيافة واتسعت لها ··

قلنا : ما هى نصيحتك للمشتغلين بالأدب والشعر ؟؟

فقال : هى أن يحتذوا أسلوب اللغة ويجاروا العصر · فمن يجد منهم اسلوبا ولو قليلا وقوة على الاختراع ولو محدودة فليجمع بين التاليف والاقتباس ولا يقتصر على الترجمة ·

★ ★ ★ ★

وعند هذا الحد كان موعد حفلة التكريم قد اقترب فاستاذنا من امير الشعراء شاكرين له تفضله بحديثه الظريف ·

محمود أبو الفتح

مهرجان الشعر

لتكريم امير الشعراء

وصف المهرجان — القادمون والمنتصرون — رسالة الرئيس الجليل
كلمة فتح الله بركات باشا — خطبة الافتتاح
خطبة حافظ عوض بك — خطبة رئيس المجمع العلمي بدمشق — قصيدة شبلي ملاط بك
لحن موسيقي — خطبة السيد احسان احمد — قصيدة خليل مطران بك
قصيدة حافظ ابراهيم بك — قصيدة أمير الشعراء

مجلة سركيس

عدد ١٣ و ١٤ — السنة الثامنة

مصر في ١٥ يوليو (تموز) واول اغسطس (آب) سنة ١٩١٥

اراء شوقي

من

مفكرات سليم سركيس

لما علم أمير الشعراء شوقي بك باستئناف صدور مجلة سركيس وعد أن يتحفني بقصيدة لم تنشر ثم صدر العدد الماضي ولم تصل هديته فرجعت الى مفكراتي ووجدت فيها محادثة بيني وبين شوقي بك تاريخها شهر فبراير سنة ١٨٩٧ أي منذ ١٨ سنة فعمدت الى نشر خلاصة تلك المحادثة

أول ما عرفته من الشاعر الكبير انه مدين للمرأة بمقدمات نجاحه ذلك أنه ترجم في أول أمره قصيدة عن المرأة كانت آية في الرقة والاجادة فلما عرضت على المغفور له الخديوي الأسبق أعجب بها وكانت السبب في صدور أمره بارسال شوقي الى أوروبا فهو اذاً مثل اكثر مشاهير الأدب والفضل مدين للمرأة بنجاحه . سألته :

— متى بدأت تنظم الشعر ؛ وهل تذكر شيئاً من قديمه

— وفقت لنظم الشعر وأنا في الرابعة عشرة من عمري . وكان أستاذي يومئذ المغفور له الشيخ حسين المرصفي وعليهِ قرأت الكشكول والبهاء زهير حتى اذا بلغت في مطالعة الكشكول الى هذين البيتين

ومخرّق عنهُ القميص تخاله   بين البيوت من الحياء سقيما
حتى اذا حمي الوطيس رأيتهُ   عند اللواء على الخميس زعيما

استخف الشيخ الطرب وطلب اليَّ ان اشطرهما فقلت :

ومخرّق عنهُ القميص تخاله   ملكاً تمّ بهِ السماء كريما
يحمي الحمى عفّ اللواحظ والخطا   بين البيوت من الحياء سقيما
حتى اذا حمي الوطيس رأيتهُ   ناراً على نار الوغى وجحيما
واذا القبائل أطبقت ألفيته   عند اللواء على الخميس زعيما

فاستحسن البيت الأوّل والثاني وأرشدني الى مواضع التكلف من الثالث والرابع ، ثم اقترح أن أجرّب لساني في الحكمة فعملت هذين البيتين وهما أول عهدي بانشاء الشعر

قصاري العيش أن يذ   هب ان حلواً وان مراً
فان شئت فمت عبداً   وان شئت فمت حراً

فأعجب الشيخ بهما كثيراً وبشّرني بمستقبل في الحكمة غزير

— متى بدأت مدائحك للبيت الخديوي ؛

— أولها فيما أذكر منظومة طويلة أنشأتها وأنا تلميذ بمدرسة الحقوق وسميتها (الدرّ المنظّم . في مديح الجناب الخديوي المعظم) فكتبت في مطلعها

همم الملوك علوّها لا ينكر   والخير يبقى والمآثر تذكر

وقدمتها بنفسي الى المغفور له محمد توفيق باشا فقابلها بأحسن قبول ووعدني اني متى أتممت الدراسة يلحقني بمعيته وقد كان ونجز وعد الكريم

— وهل ترجمت شيئاً من شعر الافرنج

— اني أجل الترجمة واستعظم فوائدها ولكن نفسي لا تميل الى التعريب بل ميلي كله الى الخلق والانشاء . هذا مع عظيم كلفي بقراءة كتب الآداب الفرنسوية وعلى الأخص تأليف فكتور هوجو وموسيه ولمرتين . ولقد كدت أفني هذا الثالوث ويفنيني . ومع ذلك فلا أذكر ان خاطري ارتاح مرة الى نقل شيء عنهُ الى اللغة العربية إلاَّ مقطعات قد تصادف هوى في النفس فيترجمها عنهُ اللسان وهو مارٌّ بها . كقول هوجو في الجنائز — منكراً مبالغة الناس في الاحتفال بها

أرى زمراً مشيعة   وأسمع أيما صوت
ولو عقلوا لما فعلوا   جلال الموت في الموت

وكقوله يصف ظلمة المستقبل في أواخر أيام نابوليون الثالث

سل الليل هل أضمر الغدر أم   لأمر سوى الغدر يستجمع
ظلام أناخ بلا كوكب   يضيء ولا بارق يلمع

وكقوله في الحض على حب الأطفال ورحمتهم

أولى البيوت بغابط أو حاسد   بيت يضم صغيرة وصغيرا

وكقوله في النهي عن الضغينة والبغضاء

وسلام على الحقوق اذا صح   طلأب الحقوق بالأحقاد

— ما هو أحسن قولك فى المرأة عموماً

— لي في المرأة على العموم كلام كثير ولكني لا أراني وفيتها الوصف إلاّ في قولي

ثق بالنساء فان وثقت فلا تثق   لخبالهن على الزمان هباء
فعيونهن اذا أخذن توارك   وقلوبهن اذا هوين هواء

— هل يخالف الشريعة الاسلامية ترقي المرأة الشرقية الى علم الافرنجية واستعمالها ذلك العلم استعمال الافرنجية له

— ليس في الكتاب والسنة ولا في تاريخ الاسلام من يوم قام الى هذه الأيام ما يحول دون استعداد المرأة لتعلم العلوم المتنوعة وتلقي المعارف المختلفة. فان كان مرادك بالعلوم الافرنجية العلوم العصرية المتداولة بين أقوام أوربا فان بيد المرأة الشرقية رخصة صريحة من الجنس والدين بتعلمها والانتفاع بها

— هل يوافق ان يتعلم الشرقي والشرقية عادات الافرنج في آداب السلوك والزيارات أم تفضل بقاء القديم على قدمه

شوقي بك — رأيي ان لكل جنس من الأجناس عادات في العيش وأدابًا في السلوك تليق منه وتسمج من غيره. وان البرهان ضائع عند المقلد. فما للشرقي والشرقية والتخلق بأخلاق الغير وهما على رأس مال من حسن الأداب وصلاح العادات لو أحسنا استثماره لنالا منالاً يحسدهما عليه العالمون ويغبطهما به الملائكة المقربون

فنصيحتي للمجموع الشرقي في هذا المقام أن يحافظ على ما لديه من التقاليد العائلية والمألوفات الأخلاقية وأن لا يقتبس من أشياء الغرب فى ذلك الأ ما كان واجب الأخذ مأمون الاضافة على بنيان الأخلاق

الجزء ٣ — الهلال — السنة ٣٢
أول ديسمبر (ك ١) سنة ١٩٢٣ — ٢٢ ربيع الاول سنة ١٣٤٢

شاعر النيل في اوربا

محمد حافظ ابراهيم بك يبدي لمندوب « الهلال » بعض ما أوحته اليه سياحته

قضى الشاعر الكبير محمد حافظ ابراهيم بك فصل الصيف الماضي مستشفيا في أوربا وهي أول مرة قصد فيها هذه البلاد . فلما عاد أوفدنا اليه مندوبا ليستطلع آراءه وخواطره بشأن ما رأى ولاحظ فتفضل عليه بالحديث التالي [المحرر]

— اي الممالك زرت ؟ واي المدن والقرى شاهدت ؟

— زرت شمالي ايطاليا والتيرول النمسوي . ثم اخترقت فرنسا الى باريس . فقضيت في نابولي أربع ساعات . وفي جنوى يوماً . وفي ميلانو ثلاثة ايام . وتنقلت في قرى التيرول الايطالي . ثم القيت عصا التسيار في التيرول النمسوي ، فمكثت عشرين يوماً في مدينة ميران وهي اجمل المصايف الاوربية في شهري سبتمبر واكتوبر . وقضيت ٢٥ يوماً في باريس . ومنها قصدت الى جنوى رأساً حيث ابحرت على الباخرة « اسبريا » عائداً الى مصر

— هل كنت تعول في زياراتك على كتب الارشاد ، ام على الاصدقاء والادلاء؟

— كنت في ايطاليا اعول على المرشدين المأجورين . وكذلك فى التيرول النمسوي . اما في باريس ، فكان معولي على الاصدقاء

— من اي انواع الاطعمة تلذذت ؟ و بأي الفنادق أعجبت ؟

— كانت الاطعمة صحية . تؤمن فيها التخمة . ولا أذكر انى قمت عن الطعام ممتلئاً قط . وقد لذتنى أطعمة باريس في بعض المطاعم الخاصة التي تطهى فيها انواع البط والسمك والاسكارجو (الحلزون)

وقد أعجبت كثيراً بفنادق النمسا ونظامها ونظافتها وحسن القيام بالخدمة فيها

— ماذا لفت نظرك من مشاهد الطبيعة ؟

— التيرول الايطالي والتيرول النمسوي . وقد شهدت فيهما تكوّن السحب وسقوط البرد . وراعتنى مناظر الجبال البهجة وكلها كأنها حدائق للفاكهة والكروم

— ما هي الانصاب والصور التي لفتت نظرك اكثر من غيرها ؟

— كان اعجابي عظيماً بالآثار القديمة والمؤسسات الحديثة على حد سواء

وقد زرت يوماً كنيسة على قمة جبل مونتى كاتينى على ارتفاع ٤٠٠٠ متر من سطح البحر . وشهدت فيها تماثيل للرهبان ظننتها من الاحياء حتى هممت ان أخاطبها . واعجبت بمقبرة جنوى المشهورة باسم كامبوسانتو (الحصن المقدس) . وكذلك جميع التماثيل والانصاب التي وقع نظري عليها . فقد بلغت كلها حد الاتقان . فوصفتها في قصيدتي بقولي :

قد اقيمت من الجماد ولكن   من معاني الحياة فيها سطور

وزرت قبر نابوليون في باريس ، فراعنى ما عليه من الجلال

وزرت بيت هوغو الذي مات فيه ، فاخذني ما رأيته من اثاره واثاثه الذي حافظوا عليه كما كان في ايام حياته

وزرت متحف جريفين (تماثيل الشمع) فاثر في نفسي تمثال لويس السادس عشر وهو في السجن وتمثال ماري انطوانيت (زوجته) وهي تحاكم . وجماعة المسيحيين الذي ألقوا بهم الى السباع تفترسهم على مرأى من اولادهم الصغار فان منظرهم يفتت الاكباد . وراقنى كذلك منظر لاندرو قاتل النساء وهو يحاكم

— هل درست اموراً اقتصادية او ادبية او غيرها يمكن ان نستفيد منها ؟

— لقد عنيت بالنظر في الاخلاق . وقارنت بينها وبين ما عندنا اليوم . ولا سيما الاخلاق العملية التي تؤدي الى رقي في المجموع وذكرت ذلك كله في قصيدتي فقلت :

كلهم كادح بكور الى الرزق   ولاه اذا دعاه السرور
لا ترى في الصباح لاعب نرد   حوله للرهان جم غفير
لا يبالون بالطبيعة حنت   ام تجنت ام احتواها النفور

— هل هناك فروق في عادات اهالي البلاد التي زرتها ؟

— لاحظت ان الترتيب والنظام يشملان الجميع في كل مكان. كأنهم في قشلاق واحد . والعادات تكاد تكون واحدة . ولكن اهل النمسا اودع اخلاقاً وارق طباعاً واقل خيلاء

— ما رأيك في الحالة الاجتماعية والاخلاقية بباريس ؟

— باريس هي ام العجائب . انتهت اليها غاية الحضارة والمدنية والعلم والصناعة والفنون. كما انتهت اليها غاية الخلاعة والفسق والفجور والحرية المطلقة في كل شيء . فترى في باريس العالم والصانع والفاسق الذي لا يبالي ما يفعل . وقد زرت فيها جميع محال الملاهي . فرأيت ما يندى جبين الادب من ذكره

واما اخلاق اهلها ، فهم قد أملتهم خمرة النصر . فامتلأوا انفة وخيلاء . حتى ان خادم القهوة ليرى نفسه في مصاف عظماء العالم . فلا يكلمك الا وهو يرى انك دونه . وهم في مجالسهم رقاق الحواشي ، ظراف المعاني

— هل اطلت النظر في حالة المرأة ؟

— المرأة في باريس مجموعة خلاعة وظرف ودلال ورشاقة وحرية تخرج عن الحدود . ولكني لم ار امرأة تلوح عليها مخايل الصحة ولو كانت في شبابها ، للانهماك في اللذات والسهر والتجمل الكاذب والتزين الخادع بصنوف الطلاء

والمساحيق . حتى لا تكاد تظهر من وراء ذلك معارف وجهها الطبيعية . ولكنهن الذ النساء حديثاً واقدرهن على اختلاب العقول . وقد ترى منهن المتعلمة والمتأدبة والمحيطة باحوال العالم كلها

— ماهي ملاحظاتك على من قابلتهم من المصريين في اوربا للرياضة والعلم

— اما السائحون منهم المتنزهون ، فلاهم لهم الا النزهة . واما المقيمون منهم للتعلم ، فكثير ممن في فينا وبرلين وباريس تحجب الملاهي بينهم وبين العلم لا سيما بعد الحرب . اما في انكلترا فعلى العكس من ذلك . فقد يدفعهم غلاء المعيشة والنظام والقاسي الى الانصراف للعلم

— هل تشعر بانك حصلت على فوائد من هذه الرحلة

— نعم استفدت صحة وسعة اطلاع على احوال العالم الغربي

— هل تنظر الى مصر بعد رحلتك بالعين التي كنت تنظر بها قبل هذه الرحلة

— انا شرقي . ربيت في الشرق . وشببت على اخلاق وعادات شرقية لا يروق نفسي سواها . فلا تعجبنى الاخلاق الغربيـة لاول وهلة . لانه من الصعب أن يخرج الانسان عن اخلاقه وعاداته دفعة واحدة . فلعلي اذا مكثت في الغرب زمناً طويلا وسكنت الى عادات القوم اغير رأيي بعض التغيير . اما الان فلا تعجبنى الا الحياة الشرقية وان كانت لا تزال في حاجة الى العلم والنظام

— ما هي نصيحتك لمن يزورون اوربا ؟

— اذا كانوا يقصدون الاستشفاء فعليهم بسكنى القرى والضواحي . وان كانوا يقصدون العلم فليطلبوه في المدن الصغيرة . لان في العواصم والمدن الكبيرة ما يدعو الى اللهو والانصراف عن العلم

الجزء ٨ — الهلال — السنة ٣٦

اول يونيو سنة ١٩٢٨ — ١٣ ذي الحجة سنة ١٣٤٦

ساعة مع حافظ بك ابراهيم

حياته — النزعة الاولى — تواضع الكبير — عقل الشاعر — حب للشيخ محمد عبده — كفاية الادب العربي للاديب — العرب والافرنج — مشروعات ادبية

اذا تأملت حافظ ابراهيم بك ولم تكن تعرفه عرتك نبوة من هيئته الجافية ومعارف وجهه القاسية ولكنك ما تكاد تشرع معه في الحديث حتى تود لو تقوم وتعانقه . فهو الايناس والصراحة والتفتح والفكاهة قد جمعت كلها وصقلت بالادب . واذا تعمقت معه في الحديث وخالطته اليوم بعد اليوم لألفيت نفساً تفيض عذوبة ورقة وسخاء كأنها الجوهرة المكنونة في الصدفة الخشنة

وحافظ هو الشاعر العربي النابغة الذي له من عروبة لفظه ما يجعل العالم العربي كله يعترف له بالشاعرية والعبقرية فانه يمتاز من جميع الشعراء بعنايته باللفظ الرائع والعبارة الرصينة الفخمة فالعراقي كاليمني كالمغربي كالمصري يتذوق هذه الفصاحة التي تعيد اليه ذكرى النابغة في معرائه أو المتنبي في حماساته

ولكن حافظاً على عروبته بل على بداوته أحياناً في هـذه العروبة مصري العواطف والنزعة ولذلك فان أحسن قصائده التي اعتصر فيها قريحته وكدّ فيها ذهنه كانت كلها مصرية قيلت في شئون السياسة أو الاجتماع المصري . وهو أول الشعراء المصريين الذين جعلوا السياسة موضوع الشعر فصبغها بذلك بصبغة قوية من العواطف وجعل لايام دنشواي ذكرى لا تموت في قصيدة اذا أنشدها الشباب حنقت نفوسهم لهذه الكرامة الوطنية المهضومة

وليس حافظ شاعراً يجيد النظم ويعرف للفظة الرائعة قيمتها في البيت فحسب بل هو كاتب يجيد النثر اجادته للشعر وقد بلغ مبلغاً عظيما في دقة الصنعة ومتانة العبارة كما هو واضح في كتابه « البؤساء »

حياته

وُلد حافظ في القاهرة سنة ١٨٧٣ ولما قضى تعليمه الابتدائي دخل المدرسة الحربية وترقى منها ضابطاً في الجيش المصري وتعين في السودان فاكب على الادب حتى ذاع ذكره بين الضباط واشتهر بالفصاحة . فكان اذا عقد مجلس عسكري لمحاكمة أحد الضباط انتخبه المتهمون للدفاع عنهم أمام المجلس فكان يجيد الدفاع حتى انه على ما يقال دافع في عشرين قضية تبرأ فيها المتهمون ما عدا واحداً كان قد قتل رئيسه فحكم عليه بالاعدام

وعرف في ذلك الوقت الشيخ محمد عبده مفتي الديار المصرية وتوسل به لكي ينقل الى مصر . ولكن الانجليز كانوا يعرفون في ذلك الوقت ما اشتهر عنه من الوطنية والقدرة على الافصاح عنها بلغة مغرية في الشعر والنثر فرفضوا نقله . ولما قصد الشيخ محمد عبده الى الجنرال كتشنر أحاله هذا الى اللورد كرومر . فلما قصد الى اللورد كرومر أحاله الى اللورد كتشنر . فعرف الشيخ محمد عبده ان النية معقودة على تركه في السودان

ولكن قضى التوفيق أن يجد حافظ حظوة في عين رئيسه الانجليزي في السودان . وكان هذا الرئيس جديداً لا يدري بالخطة الانجليزية التي تتطلب بقاءه في السودان بعيداً عن الحركة الوطنية في مصر . فلما طلب اليه حافظ ان يستقيل أقاله . وقال حافظ في ذلك الوقت :

خرجت من الوظيفة بعد جهد خروج الحمد من صدر اللئيم

ولما جاء مصر لزم الشيخ محمد عبده وعاش في فلاكة نسبية نحو عشر سنوات الى أن تعين بدار الكتب المصرية ١٩١١ . ولحافظ من المؤلفات في النثر جزءان من البؤساء وكتاب سطيح كما انه اشترك مع خليل بك مطران في ترجمة كتاب في الاقتصاد . ومما يؤسف عليه أشد الاسف انه ترجم درامة مكبث ولكنها ضاعت . ومما يشرف كل مصري ذكره انه قد ألقيت محاضرتان في المانيا عن شعر حافظ — حافظ المصري لا حافظ الشيرازي من أستاذين مستشرقين

النزعة الاولى

قلت : هل تذكرون كيف نزعتم الى الشعر ؟ . قال : لا أذكر ذلك إنما أعرف اني وأنا تلميذ كنت أنظم . ولا أذكر شيئاً مما نظمته في صباي ولكني أتذكر اني كنت أحفظ قصة عنترة بن شداد عن ظهر قلب . وكذلك كنت مغرماً بقراءة الف ليلة وليلة

تواضع الكبير

قلت وأنا أمزح : هل تفضل أحداً من شعراء العصر على نفسك ؟

فقال بذلاقة سريعة وجدّ في اللهجة أفزعني : أجل . أفضل شوقياً ومطران. الاول لوثبات ذهنه في شعره فقد نظم بيتين عن اللورد كرنارفون مكتشف قبر توتنخ أمون وددت لو كانا لي بما يشاء من شعري حيث قال :

أفضى إلى ختم الزمان ففضه وحبا إلى التاريخ في محرابه
وطوى القرون القهقرى حتى أتى فرعون بين طعامه وشرابه

وأفضل مطران لدقة وصفه حين يصف مصر فيقول :

بلدة من حيائها دعة الوادي ومن كبريائها الاهرام

أو حين يصف الجندي التركي بقوله :

من كل وثاب على رمحه كأنه البغتة إذ ينبري

ولو كان مطران يعنى باللفظ عنايته بالمعنى لفاقنا جميعاً . أما أنا فاني اميت المعنى اذا لم يتفق لي لفظ رائع . وأستاذنا كلنا والنجار الدقيّ للشعر هو المرحوم اسماعيل صبري باشا فقد كانت له اذن لا تخدعه في التمييز بين الثمين والخسيس من الشعر

أقول وهذا الذي يقوله حافظ عن نفسه هو تواضع الكبير الذي يحس بما فيه من عظمة ان تواضعه ليس ضعة وانه لا يقل شاعرية عن مطران أو شوقي وان اختلف منهما . والا فكيف نضع به عنهما وهو القائل :

من رام وصل الشمس حاك خيوطها سبباً الى آماله وتعلقا

أو كيف نقرأ قصيدته عن حرب الرومان والقرطاجينيين حيث يصف وطنية النساء اللواتي جززن شعورهن لكي يفتلوا منها الحبال ولا نقر له بالعبقرية حين يقول :

عزت بقرطاجة الامراس فارتهنت فيها السفين وأمسى حبلها اضطربا
ودوا بها وجواريهم معطلة لو ان إحدابهم كانت لها سببا
هناك غيداء جادت بالذي بخلت به دلالاً فقامت بالذي وجبا
جزت غدائر شعر سرحت سفناً واستنقذت وطناً واسترجعت نشبا
رأت حلاها على الاوطان فابتهجت ولم تحسّر على الحلي الذي ذهبا

عقل الشاعر

قلت : أود يا حافظ بك لو تشرح لي كيف تنظم ؟ هل تفعل ذلك عن تدبر وروية وتمهل أو تنظم الشعر على البديهة وتحت الطلب ؟ أو تنظم بقاهر من نفسك يقسرك على النظم ؟ أو تنظم وكأنك تحلم كالخواطر تجيء وتروح أو . . . أو . . ؟؟

فقال بعد ان أخرج لي ورقة من جيبه بها نحو خمسة أو ستة أبيات : نظمت هذه الابيات أمس ثم وقفت قريحتي ولا أدري متى أتم القصيدة ولكني أؤكد لك وأنا أكلمك الآن ان عقلي يشتغل وحده باتمام القصيدة ولا بد اني بعد ساعة أو يوم أو يومين ستهجم عليّ المعاني فأتمها . وهناك عوامل تجعلني أجيد . منها : ان أكون في حالة من الشجن تجاور الحزن أو أكون مضطراً متعجلاً أو أكون في أرق . أما الصفاء والانس والفرح والسير في الرياض وعند الماء والشجر فتحدث في نفسي حالات لا تؤاتيني على النظم . فانا لا أجيد القصائد في التهاني نفسها الا وأنا حزين . وأنا أؤمن بأن لكل شاعر شيطاناً لاني أكاد أسمعه يهمس في

اذني المغني وأحياناً يُضرب فيغلق عليّ . وأنا اقيد هساته بيت أكتبه في القهوة وآخر أكتبه وأنا بالقطار وآخر وأنا أحادث الاصحاب

قلت : هذا هو عقلك الباطن يشتغل على الرغم منك وفي خفية عنك

قال : اسمه عندي شيطان . ومن عوامل الاحسان والاجادة عندي أن تكون هناك مجاراة كأن ينشد معي شاعر آخر . ومن أكبر عوامل الافساد للشعر ان يُطلب منا الشعر فالجمهور يلومنا على أننا غير مجددين وعلى ان لنا كثيراً من الشعر التجاري ولكن هذا الجمهور نفسه هو الذي يطلب منا هذا الشعر التجاري . ولو تركونا لنفو نفوسنا لاحسنا . ولكنهم يلحون علينا في التهاني والمراثي والمدائح ثم ينتقدوننا على أننا نطيعهم وكان يجب على النقدة أن يراعوا هذه الظروف . فان فينا طبيعة التجديد ولكن الطلب قد أفسدها فنحن نقول ما يطلب منا ولا نقول ما نريده . وسأطبع ديواني بعد ان اطهره من الشعر التجاري وسأقتصر على نحو الف بيت فقط

حب للشيخ محمد عبده

قلت : ما هي أحب قصائدكم اليكم ؟ قال بعد تفكير : اظنها غادة اليابان أو قصيدة أوجيني وذلك لسهولتهما لان السهولة عندي مبدأ من مبادىء الشعر . وكثيراً ما يخطر لي المعنى الجليل فأتركه لان الالفاظ لا تواتيني في التعبير عنه بسهولة . وأحب أيضاً قصيدة الشيخ محمد عبده لمتانتها ولانها عفو القلب وثمرة الحب قلتها وأنا لا أدري كيف تم لي نظمها

قلت : كنتم تحبون الشيخ محمد عبده ولا بد ان الحب كان متبادلا ؟

قال : كان الشيخ محمد عبده يقول لي : صحبتك عشر سنين فما امكنك أن تضلني وما امكنني أن أهديك . وكان لي خصوم ينفسون عليّ محبتي له ويغارون من حبه لي ويذكرون عني اكبابي على الشراب والقمار فكان يقول لهم : ما صادقته لكي أجد فيه شيخاً للاسلام أو عالماً دينياً

قلت : وكيف بدأ التعارف بينكما وكيف اتصلت المودة ؟ قال : لا اتذكر ذلك على وجه التحقيق . وانما اتذكر انه كان يعجب بنثري وكنت راوية لا افتر عن ذكر الاشعار ونوادر الادباء وكنت أيام شبابي أميل الى الدعابة والفكاهة فكان يأنس الى حديثي

كفاية الادب العربي للاديب

قلت : ما هو رأيكم في تلك المساجلة التي أقيمت بين الدكتور هيكل وخليل بك مطران عن الادب العربي هل هو يكفي لتكوين الاديب أو لا يكفيه ؟

قال : كل لغة تكفي أبناءها في الادب ولكن الوقوف على أسرار اللغات الاخرى يزيد الاديب بصيرة في الادب وسعة في الاطلاع . وهو لو جهل هذه اللغات الاجنبية لبقي أديباً وانما يكون أدبه محدوداً أو ناقصاً . ثم يجب ان تذكر ان العبقري يخرج عن هذه القاعدة اذ هو لا يحتاج الى كلام غيره لكي يكمل عبقريته لانه ما دام مصدر الالهام واحداً فهو لا يزداد زيادة معرفة اللغات . فالعبقري مع جهله باللغات الاجنبية يبقى عبقرياً سواء أكان مصرياً أم انجليزياً أو صينياً . ولقد قضيت أكثر من ثلاثين سنة وأنا أدرس اللغة العربية ومع ذلك فاني لا استطيع الحكم عليها اذا كانت تكفيني أم لا . ومنذ خمس سنوات قرأت ديوان رؤبة فلم افهم منه سوى حروف الجر . فما يدريك اني لو فهمته لاختلف حكمي على اللغة . وقد كان ابن جني يقول : انه لم يصلنا الا نصف اللغة فلعلنا أيضاً لو عرفنا النصف الباقي لاختلفت أحكامنا عليها

ولست اعني بذلك اننا يجب أن نحاكي العرب في طرائق التفكير . كلا . انما يجب علينا التجديد ولا نراعي من العربية سوى الديباجة حتى تبقى شخصيتنا عربية بارزة . والا فاذا كنا سنتخذ أساليب التعبير الافرنجي والتفكير الافرنجي فماذا يبقى لنا من هذه الشخصية العربية

العرب والافرنج

قلت : من تحبون من شعراء العرب وكتابهم ؟

قال : أحب أبا نواس لانه أطبعهم اذا أفاق ثم يليه في المكانة عندي البحتري فان ديباجته كالفضة أما أبو تمام فهو شاعر العظائم . ولست أحب المتنبي ولكني أحترمه لان أبياته أبيات العقل والحكمة فأنا اقف له اجلالاً وأقرؤه وأفكر فيه ولكني لا أغني أشعاره ولا أرقص لمعانيه أما البحتري فأكاد آخذه بالحضن . أما في النثر فاني أحب الجاحظ وأحب الاغاني حين يكون الكلام للمؤلف نفسه أبي الفرج أما حين يروي عن غيره فرواياته تختلف في بلاغتها

قلت : ومن تحبون من رجال الادب الافرنجي ؟

قال : لما كنت في السودان كنت أقرأ مؤلفات هوغو فقد قرأت البؤساء قبل أن أترجمه نحو عشرين مرة ويعجبني هوغو لأن أفكاره شرقية وتعابيره تكاد تكون عربية وهو الآن يعد قديماً ولكنه ما يزال جديداً عندي . ويليه في المكانة الفرد دو موسيه فاني أوثره على غيره لرقته وخصوصاً في كتابه « الليالي الاربع »

مشروعات أدبية

قلت : ماذا هيأتم يا حافظ بك من المشروعات الادبية للمستقبل ؟

قال : إذا مد الله في أجلي بضع سنوات فاني سأعمد الى ديواني فاحذف منه الشعر التجاري ولا أبقي منه سوى ما أرتضيه لنفسي . ثم أنوي بعد ذلك وضع كتاب في الاخلاق الشائعة في مصر . وقد جمعت لهذا الكتاب إلى الآن نحو ٣٠٠ ملحوظة

قلت : ما هو طراز هذه الملحوظات التي ستكتبون عنها ؟

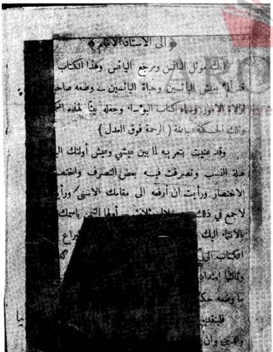
قال : أنا الآن في السادسة والخمسين من عمري . ومع ذلك ما ذهبت يوماً إلى مكتبي ومررت في الطريق بمعارف أو أصدقاء إلا وطلبوا مني أن اقعد معهم وألا اكترث لتأخري عن عملي . ولم أسمع قط في حياتي واحداً يعترض باني يجب أن ابلغ مكتبي في الوقت المعين . فهذه واحدة أريد أن اكتب عنها وأبين للناس الضرورة في احترام الاعمال . ثم هناك العادة الشائعة الاخرى في نسبة الفضل إلى واحد دون الآخرين كأن الفضل لا يسع اثنين . فهذا شاعر فحل ومن عداه حمير . وهذا قطب في السياسة ومن عداه خونة . وهذا كاتب فذ وسائر الكتاب مغفلون . فهذه خطة شائعة قد أنقصت النوابغ في مصر فالفضل يسع اثنين وثلاثة وعشرة . فبحوثي كلها ستدور على أمثال هذه الموضوعات

س . . .

سلامه موسى

حافظ والتعريب

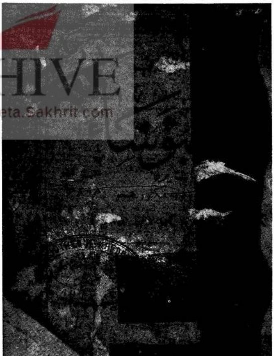
• مقدمة البؤســــاء



﴿ الى الاستاذ الامام ﴾

انك موئل البائس ومرجع اليائس وهذا الكتاب [redacted]
قد ألم بعيش البائسين وحياة اليائسين وضعه صاحب[redacted]
لولاة الامور وسماه كتاب البؤساء وجعله بيناً لهذه الحكـ[redacted]
وتلك الحكمة البالغة (الرحمة فوق العدل)

وقد عنيت بتعريبه لما بين عيشي وعيش أولئك البـ[redacted]
صلة النسب وتصرفت فيه بعض التصرف واختصـ[redacted]
الاختصار ورأيت ان أرفعه الى مقامك الاسنى ورأ[redacted]
لاجمع في ذلك [redacted] أولها التيمن باسمك
بالانتماء اليك [redacted]براع
الكتاب ال[redacted]
وثالثها امداد[redacted]
ما وضعه حكـ[redacted]
فليتقدم[redacted]
والهين وان[redacted]



كلمة فى التعريب

« لحافظ أفندى إبراهيم »

هذا كتاب البؤساء وهو خير ما أخرج للناس فى هذا العهد وصعه صاحبه وهو بائس ، وعربه معربه وهو بائس ، لجاء الأصل والتعريب كالحسناء وخيالها فى المرآة ، وضعه نابغة شعراء الغرب وهو فى منفاه ، وعربه كاتب هذه الأسطر وهو فى بلواه .

ولولا أنى أشرب بالكأس التى كان يشرب بها ذلك الرجل العظيم لما وصل مبلغ علمى إلى مبلغ علمه ، ولما سبح يراعى فى قطرة من سيول قلمه ، ولو أن لى قلماً من أعواد أشجار الجنة وصحيفة من صحف إبراهيم وموسى وقد تلقتنى البلاغة من كل جهة بفضلها فسموت إلى لباب مصاصها وأخذت منها حاجتى لما حدثتنى النفس بتعريب ذلك الكتاب لولا اتحادنا فى الألم وتشابهنا فى الشقاء فلقد كنت أنظر فيه نظر المنجم فى الميقات ، واستودع الله بيان تلك المعجزات ، حتى إذا نفذ الفكر إلى ماوراء سطوره واهتدى الخاطر إلى مكامن حكمه دعوت إلى أم اللغات وعملت على التوفيق بين هذه الغادة الشرقية ، وتلك الفتاة الغربية وعمدت إلى مد صلة النسب بين الغادتين اللتين انتهت إليهما بلاغة العرب وبلاغة الإفرنج فإذا شمست إحداهما وأزور جانبها أغريت بها سلطان العقل فلا يزال بها يروضها كما يروض الراكب الصعبة حتى تسكن إلى أختها وترتاح إلى جوارها . ولم تزل تلك حالى أدخل بينهما دخول المرود بين الجفن والجفن وأمشى بينهما مشية الحكيم فى الصلح بين القوم والقوم ، حتى ائتلف الذوقان ، وامتزج الروحان ، وضمت شمسيهما طفاوة واحتوت بدوريهما هالة وخلعت الأولى على الثانية جلالها وأعارتها الثانية نضارتها وجمالها . وأصبحت تلك المبانى الافرنجية بعد أن صقلها اللسان المبين وجندرها الذوق الشرقى وهى تسكن فى هذه المعانى العربية .

ولم يقع للناطقين بالضاد حتى اليوم شىء من مؤلفات ذلك الحكيم وهم أحوج الناس إلى معرفة أسرار الحياة والانتفاع بمثل ذلك الفكر الذى كنت بينا أراه يسابح الأجرام فى أفلاكها إذا هو يدارج النمال فى مدابها . وبينا ألمحه بين ذروة العلم وشرفة القصر إذا هو بين قاع البحر ، وعقيق النهر . فكم أفلت من هجيرة ، واختبأ فى خميلة . فمن تلهب جمرة القيظ فى صميم القائلة إلى تراوح النجم فى الروضة ، ومن التردد بين زفير العاشق وحرقته إلى التمشى بين نفس الحبيب وريقته .

ولا يزال الكتاب فى كل أمة يلتمسون أن يعقل عنهم ما ألهموا أو يدخلوه فى مؤلفاتهم من الحكم والأمثال فيصدحون عنها الشرور بأقلامهم كما يصدح المطر ، ويستهبطون الحكم من سمائها فيسكنونها بين سطورهم وينشدون لذلك الأمثال فينثرونها فيما يتخيرونه من الأقاصيص التى تدعو إلى العظة ، وتصفح النفوس عن ركوب سبل الغواية .

ومن تلك الأقاصيص ذلك الكتاب الذى أعانى تعريبه اليوم فلقد قص علينا صاحبه أحسن القصص فكان مثله فيه كما قال عن نفسه: المنجم الذهبى لاتصل الأيدى إلى تبره حتى تكاد تحصى ثراه عداً .

وقد خار الله لى أن أعربه فاستمنته فأعانى واستهديته فهدانى وسلخت اثنى عشر هلالا فى تعريب تلك الصفحات التى ترونها اليوم وحاولت أن أصل بها تلك الرحم التى قطعتها يد الترجمة التجارية بيننا وبين أولئك الرجال الذين تجردوا لتعريب أساطير الأولين فوفوها قسطها من الإتقان وألبسوها من البهجة لباساً ترضاه اللغة ويرضاه أبناؤها .

أرأيت أيها الناظر فى كتاب كليلة ودمنة ؟ أكان يقوم بنفسك وأنت تذوق حلو تركيبه وتستمرىء لذة أسلوبه أن عبد الله بن المقفع قد عربه عن الفارسية لو لم يصل خبر ذلك إليك ؟ فسقياً لتلك الأقلام التى عربت فأعربت ، وسطرت فأعجبت ، ووا أسفاً لهذه اللغة التى أصبحت بين أعجمى ينادى بوأدها ، وعربى يعمل على كيدها .

ومن نظر فى بطون تلك الكتب التى تترجم اليوم رأى هذه الغادة الشرقية وهى على فراش موتها تندب خدراً قد ابتذلته الأقلام وستراً قد هتكته الأوهام ، وقد فتحوا لها فى بطون هذه الكتب قبوراً وخاطوا لها من تلك الصحف أكفاناً وهيأوا من هذه الأقلام أعواداً وما هو إلا أن يثنى ذلك الغربى بدعوته حتى يسرع إلى جنازتها أهلها وذوو قرابتها .

اللهم أنت تعلم أننا نعلم موضع الداء وفينا الطبيب الماهر ، ونسمع ذلك النداء ومنا المعين الناصر . اللهم إن هذا خذلان منك فأدركنا برحمتك وهيىء لنا من أمرنا رشدا .

أيكون بين أبناء اللسان العربى مثل من أرى اليوم من فحول البلاغة وملوك الكلام وأنا لا أعرف من هذه الزهور قديمها وحديثها غير أسماء معدودات ، ولا أكاد أجيد وصف قصر من القصور أو آلة من الآلات . ومخترع من المخترعات . إلا ما وقع تحت نظر العرب فى تلك الجزيرة الجرداء ، وما سمت إليه حضارتهم فى عهد الدولة الأندلسية ؟ أى رجل كان صاحب كتاب البؤساء ، وأى غيث سقاه ، وجو حواه ، حتى أدخل فى لغته من الكلمات ما يخطئه العد ووقف فى وجوه المعارضين فيها وقفة البسفور فى وجوه الطامعين فى هذه الدولة حتى انقلبوا عنه خاسرين ؟ أوليست رجالنا بقادرين على أن يأتوا متساندين بمثل ما أتى به ذلك الرجل وهو وحيد ؟

تباركت أسماؤك اللهم أيدعى البعير وهو ذلك المركب الخشن بهذه الأسماء التى تضيق عنها بطون الكتب ، وهذه مراكب البخار والكهرباء لانكاد نجد لأسمائها مرادفاً فى هذه اللغة فما عسى أن تكون حالنا بجانب ذلك العربى الذى يقول فى وصف عيشه :

الأبيضان أبردا عظامى   الماء والفت بلا إدام

وهو فوق راحلة ظالع على قتب يكاد يدمى عجانه تحت شمس تكاد تأكل ظلها فى مفازة ؟

تمشى الرياح بها حيرى مولهة   حسرى تلوذ بأكناف الجلاميد

إذا أردته على أن يصف تلك الراحلة العجفاء فأرهف بالقول وسرد من الوصف ما يبلغ حد الإعجاز وأردتنا على أن نصف ونحن نستطيب من صنوف الطعام ما يضيق به صدر الخوان ونتبوأ أريكة الأوتوموبيل ، تحت ذلك الظل الظليل ، فى مخارف ضفاف النيل على فراش وثير ، ومتكأ من حرير ، بين نسيم عليل ، وماء سلسبيل ذلك المركب الذلول الذى لاتلحق به صافنات الخيول فوقفنا أمامك موقف الحائر لانعرف له إسما يدل على مسماه ولا مرادفاً فى اللغة يؤدى معناه ؟

فخذوا أيها القادرون على الإصلاح بيد اللغة وانظروا لم أدخل فيها آباؤكم الأولون من كلمة فارسية .

وهذا كتاب الله بين أيديكم يأذن لكم بما ندعوكم إليه . وهذا باب الاشتقاق وباب النحت لا يزالان بحمد الله مفتوحين لم يصبهما ما أصاب باب الاجتهاد فادخلوا منهما آمنين .

مجلة سركيس

مجلة سركيس

العدد العشرون من اول سنة

١٥ فبراير (شباط) ١٩٠٦ الموافق ٢١ ذي الحجة ١٣٢٣

رواية ماكبث

تاليف شاكسبير . تعريب حافظ ابرهيم

عرّب حافظ ابرهيم الشاعر الكبير رواية ماكبث مكلفاً الى ذلك من الشيخ سلامه حجازي ليمثلها جوقه فاخترت ان اكون السابق الى نشر شذرات من التعريب دلالة على اجادة المعرّب وبياناً لغة هذه الرواية التي ستكون افضل الروايات المعرَّبة لغة . قال بلسان لادي ماكبث عندما انباها الرسول بقدوم الملك وهي تريد قتله

— تالله لو كان المبشر به غراباً اسحم لوقع نعيقه من نفسي موقع شدو الحمائم من المغرم الهائم . فمتى تظلني واياه سماء ويحتوينا مكان . اليَّ ايتها الارواح السفلية التي تحمل الناس على ركوب الشر واخرجيني عن افق النساء وجرديني من ذلك النوع الضعيف واملائي نفسي قساوة لا تشوبها الرحمة ولا تعطف عليها الانابة ثم شدي مني حتى يثلج صدري ولا تطيش يدي واقطعي عليّ سبيل الندم وسدي على نفسي منافذ الشعور حتى لا تاخذها الهزة عند ركوب ذلك الاثم . اليَّ اليَّ ايتها الارواح وادخلي في صدري فحوّلي ما فيه من ذلك اللبن الى سم ناقع . اليَّ اليَّ انى كنت وحيث كنت متربصة تتحينين الفرص لايذاء هذا الجنس البشري . وانت ايتها الليلة الليلاء ارخي عليّ سدولك وأتزري بكسف من دخان السعير حتى لا يرى خنجري المرهف موقعهُ من الطعين فتدركه الرافة عليه وحتى لا تدعي منفذاً لنام من الشعاع يطلع عيون القدرة السماوية على اسرار جرائمي فتلوي يدي وتزجرني بقارعة تصيح بي مكانك مكانك

وقال بلسانها ايضاً تخاطب ماكبث

— ما هذا صنع من يريد ما تريد . فاني لاقرأ في ملامح وجهك ما سطرته في قرارة نفسك فان شئت ان لا ينم منك الظاهر على الباطن فلا تجعل وجهك مرآة للضمير واستر ما استطعت ذلك الفرح الذي تنطق به لحاظك ولفتاتك . وكن كالزهرة الطهور استتر الارقط وراء رونقها واحتال على صيده بفضل نضرتها . واعلم ان ضيفنا خطير الشان نحتاج معه الى الاخذ بالحزم وركوب الصعب فاجمع له كيدك فقد جمعت له كيدي

وقوله بلسان الجريح يصف الحرب للملك

— نعم لقد كان فزع ماكبث وصاحبه بانكو من تلك الجنود المتلاحمة كفزع الجوارح وقد وقع بها سرب الحمائم او كخوف السباع وقد سنح لها سرب الظباء . اتريد ايها الملك ان اصوّر لك قائديك في هذه الفترة تصويراً يبلغ منك مبلغ العيان ؟ لقد كان مثلهما كمثل مدفعين قد حشا القضاء جوفيهما بصنوف الموت الزؤام ثم اطلقهما دفعة واحدة في غمار ذلك الزحام فاباليا في اعاديك بلاء يرضيك كأنما قد آليا ان يسبحا في بحر من مسيل النفوس وان يخطبا فوق منبر من جماجم الرؤوس

وقوله بلسان ماكبث — ان كرّ الغداة ومرّ العشي تحت المدارين من نحوس وسعود يفضيان الى الوقوف عند حد الاقدار وهناك تولد الحوادث وتنشأ الكوارث فليكن ما هو كائن

ومن شعر هذه الرواية

خير ايامنا الشهية يوم ... كالح الوجه شرّه مستطير
تختطي صهوة السحاب وتلوي ... حيث تلوي بها الصبا والدبور
تحتنا يخطف العيون سنا الـ ... برق ويدوي للرعد صوت نكير
ذاك يوم النعيم لا يوم حمد ... فيه للناس غبطة وسرور

« سلكت مجلة سركيس طريقاً جديداً في الصحافة العربية لم يسبقها اليه احد منا فوضعت جوائز مالية تختلف قيمتها من جنيه الى ٢٠ او ٥٠ او اكثر يتبرع بها محبو الادب من اهل اليسار . فهم اصحاب الفضل في بذل المال ولكن لصديقنا سركيس افندي فضلاً كبيراً في استحثاث اريحية اولئك الافاضل . وكان المظنون في بادىء الراي ان الجوائز لا يطول عمرها ولكن يظهر انه كان ينقص الاغنياء من يستلفت انتباههم الى ذلك فجاءت مجلة سركيس في ابان الحاجة اليها . . . وهي خدمة ستذكر لها كلما ذكرت هذه النهضة في تاريخ الشرق الحديث « الهلال »

---

٢٣٤ ديوان حافظ

خنجـــر مَكْبِث

قصيدة مترجمة عن الشاعر الإنجليزى شكسبير ، قالها على لسان مكبث يخاطب خنجرا تخيله حينا هم باغتيال آبن عمه دانكان الملك ليخلفه فى ملكه ؛ ويصف تردده أولا ثم تصميمه بعد ذلك على تنفيذ ما أراد :

كأنى أرى فى اللّيلِ نَصْلاً مجرَّدا • يَطيرُ بحِكِلتا صَفحَتَيهِ شَرارُ (١)

تُقَلِّبُه للعينِ كفٌّ خَفيّةٌ • ففيه خُفوقٌ تارةً وقرارُ [2]
يُماثِلُ نَصلي في صفاءِ فِرِنده • ويَحكيه منه رَونَقٌ وغِرارُ [3]
أراهُ فتُدنيني إليه شَراسَتي • فَيَنأى وفي نَفسي إليه أُوارُ [4]
وأهوِي بزَندي طامِعًا في التِقاطِه • فيُدرِكُه عند الدُّنُوِّ نِفارُ [5]
تَخبّطَني مَسٌّ مِنَ الجنِّ أم سَرَتْ • بأجزاءِ نَفسي نَشوةٌ وخُمارُ [6]
أرانيَ في لَيلٍ مِنَ الشكِّ مُظلِمٍ • فياليتَ شِعري هل يَليه نَهارُ؟
سأقتُلُ ضَيفي وابنَ عَمّي ومالِكي • ولو أنّ عُقبى القاتِلين خَسارُ
وأُرضي هَوى نَفسي وإن صَحّ قولُهُم • هَوى النَّفسِ ذُلٌّ ، والجِبانةُ عارُ
فيأيُّها النَّصلُ الذي لاحَ في الدُّجى • وفي طَيِّ نَفسي للشُّرورِ مَثارُ [1]
تُرى خَدَعَتني العينُ ام كنتُ مُبصِرًا • وهذا دَمٌ ، أم في شَباتِكَ نارُ؟ [2]
وهل أنتَ تِمثالٌ لكَيدٍ نَوَيتُه • وذاكَ الدَّمُ الجاري عليكَ شِعارُ؟ [3]
فإنْ لم تكنْ وَهمًا فكُنْ خيرَ مُسعِدٍ • فإنّي وَحيدٌ والخُطوبُ كُثارُ [4]

وكُنْ لي دَليلًا في الظَّلامِ وهادِيًا • فلَيلي بَهيمٌ والطَّريقُ عِثارُ [5]
على الفَتكِ يا (دُنكانُ) صَحّتْ عَزيمَتي • وإنْ لم يكُنْ بيني وبَينَكَ ثارُ
فإنْ يَكُ حُبُّ التاجِ أعمى بَصيرَتي • فما لي على هذا القَضاءِ خِيارُ
أعِرْني فُؤادًا منكَ يا دَهرُ قاسِيًا • لو آنّ القُلوبَ القاسِياتِ تُعارُ
ويا حِلمُ قاطِعني ويا رُشدُ لا تَثُبْ • ويا شَرُّ ما لي مِن يَدَيكَ فِرارُ [6]
ويا لَيلُ أنزِلني بجَوفِكَ مَنزِلًا • يَضِلُّ به سِربُ القَطا ويَحارُ [7]
وإنْ كنتَ لَيلَ (المانَوِيّةِ) فليَكُنْ • على سِرِّ أهلِ الشَّرِّ منكَ سِتارُ
ويا قَدَمي سِيري حِذارًا وخافِقي • مِنَ المَشيِ لو يُنجي الأثيمَ حِذارُ [2]
وقَفتُ بجَوفِ اللّيلِ وَقفةَ ساحِرٍ • له الجِنُّ أهلٌ والمَكايِدُ دارُ
إذا آشتَمَلَ اللّيلُ البَهيمُ على الوَرى • تَجَرَّدَ للإيذاءِ حيثُ يُثارُ [3]
فمالي كأنّي فاتِكٌ ذُو عَشيرةٍ • خِيارُهُمُ تحتَ الظَّلامِ شِرارُ [4]
اذا ما عَوى ذِئبُ الفَلا هَبَّ جَمعُهُم • إلى الشَّرِّ واستَلّتْ ظُبًا وشِفارُ [5]

ذكريات عن الشاعرين

• عن حافظ

• عن شوقي

ساعة مع حافظ

كان الشيخ امين الحداد رحمهُ الله يقول « ان حافظ ابرهيم ليس فقط من أعظم الشعراء ولكنهُ في الوقت نفسه مجموعة أدب وفكاهة » واتفق أنني اجتمعتُ بحافظ فركبنا سيارة كريم الى النزهة وسمعتُ منهُ الفكاهات الآتية

الحاكم التركي

كان على عهد حكم الأتراك في مصر حاكم منهم في المحلة الكبرى فلما جاء رمضان بنفقاته الكثيرة أرسل التركي فاستدعى الى حضرته رجلاً اسرائيلياً وقال له

— جئني يا هذا بمائة جنيه اكتب لك بها كمبيالة الى شهر واحد وأدفع قيمتها في الموعد المعيَّن

فأطاع الاسرائيلي الأمر مرغماً وجاء بالماية وكتب الكمبيالة على ورق خشن متين فلما انتهى الشهر جاء اليهودي بالكمبيالة الى الحاكم وقدمها باحترام ووقار فقال الحاكم

— ماذا تريد

— أريد قيمة هذه الكمبيالة

فغضب الحاكم وأمر باليهودي فجلدوهُ واضطرَّه أن يأكل الكمبيالة على خشونة ورقها ففعل مكرهاً حتى اذا انتهى من اكلها واتهوا من جلدهِ قال الحاكم

— يا هذا أنك جئتني في ساعة بؤس وأنا غضبان فلا بأس . هات ماية جنيه أخرى أدفعها لك مع الماية الأولى في آخر الشهر الجاري

فأسرع اليهودي الى منزلهِ وعاد بالماية الثانيـة فدفعها الى الحاكم ودفع اليهِ أيضاً قطعة من (قمر الدين) فقال الحاكم

— وما الغرض من هذا

— أردت أن تكتب الكمبيالة الجديدة على قطعة (قمر الدين) فانها تؤكل بسهولة عند اللزوم

نباهة مسافر

وروى حافظ ان رجلاً ركب القطار من الاسكندرية وكان عصبياً عجولاً فأكثر من إلقاء الاسئلة على الكومساري مستفهماً — متى نصل وأين نحن وكم نحن وكم ساعة الخ حتى تضايق الكمساري وقال له

— أنت قد ضجرت من ركوب القطار منذ ساعة فماذا كان يحل بك لو كان حالك حالي فانني قضيت ٢٥ سنة فيه

فأجاب المسافر بدهشة

— ومن أين انت آتٍ . . . .

تنبيط

وروى من باب الانتقاد على بطء سير القطارات ان رجلاً طويل القامة ضخم الجثة ركب القطار ومعه نصف تذكرة سفر فلما رآها الكمساري ورأى حجم المسافر قال له

— هذه تذكرة يسافر بها الأطفال

— وأنا كنت طفلاً لما ركبت القطار :

صبري وحافظ

والمشهور عن حافظ ابرهيم أنهُ اكرم من حاتم ولهُ نوادر في الكرم ونجدة الإخوان حدث ذات يوم انهُ كان جالساً في منزلهِ فدخل الخادم يحمل تذكرة كتب عليها مجهول انهُ يحتاج الى جنيه فأرسلها حافظ مع الخادم معتذراً واذا بسعادة اسماعيل صبري باشا قد دخل على الأثر يحمل الجنيه وافهم الشاعر الأديب انها تجربة من الرئيس الفاضل

مجلة سركيس



صفحة مجهولة

من حياة حافظ

من أولياته

فى صيف سنة ١٣٠٥ هجرية كنت طالباً فى الجامع الأحمدى بطنطا وقد سافرت فى ايام العطلة الى بلدنا القرشية ، ثم عدت فى أواخر شعبان من تلك السنة الى طنطا ، فاذا باخوانى واصدقائى يلوذون بفتى غض الاهاب جديد الشباب وقد أسرعوا بتقديمى اليه وتقديمه الىّ باسم الأديب الشاعر « محمد حافظ ابراهيم » ولم تمر الا عشية أو ضحاها حتى أحسست من نفسى ميلا اليه بمجاذب من الأدب الذى كان نهمة نفسى حتى آل ذلك الى غرام بأدبه وما يشتمل عليه من ظرف ولطف محاضرة وبديهة مطاوعة وسرعة خاطر وحضور نادرة .

وكان دأبنا فى رمضان تلك السنة أن نصلى المغرب والعشاء والتراويح معاً ثم نلبث فى سمر ممتع ومطارحة للشعر ومذاكرة فى نوادر الأدب وما كان يطرف الحضور به مما يقف عليه من جيد القريض الى أن يأتى وقت السحور . ثم نعود بعد السحور إلى ما كنا فيه الى انبثاق الفجر فنؤديه ثم نخرج بغلس الى خارج المدينة حتى نصل الى قرب بلدة قحافة ثم نعود وقد آذنت الشمس بالطلوع فيذهب كل واحد منا الى بيته ثم نعود الى مثل ذلك إذا جنّ الليل .

وكان الذين اعتادوا الخروج معنا الى ما نخرج اليه هم :

(١) محمد حافظ ابراهيم (٢) محمد حلمى الجيزى أفندى عمدة الجيزة سابقاً (٣) السيد محمد ابراهيم صلاح التاجر بطنطا الآن (٤) الشيخ محمد ابراهيم البيومى من مدرسى الازهر الآن (٥) كاتب هذه السطور عبد الوهاب النجار .

ظل هذا دأبنا مدة شهر رمضان وفى أواخره بصرنا بيشروش جميل الصورة فى حديقة مدرسة الفرير ، فتقدم واحد منا وطرق بحلقة الباب ليفزعه فكان المنظر جميلا . فعاودنا ذلك العمل ثلاث ليال . ولكن جماعة الفرير ظنوا تعمدذلك لاقلاق راحتهم ، فلما كانت صبيحة آخر يوم من رمضان خرجنا من المسجد بغلس وأسرعنا الخطا حتى أتينا إلى مدرسة الفرير والظلام لم يقوض خيامه ، وما أن تقدم واحدٌ منا لتحريك حلقة الباب حتى هبّ جماعة من الفلاحين قد أكمنهم جماعة الفرير للقبض علينا فعلقت حبائلهم بمحمد حافظ ابراهيم شاعر النيل ومحمد حلمى الجيزى أفندى. أما أنا والشيخ محمد ابراهيم البيومى فاسلمنا أرجلنا للريح وطرنا مع البازى عليه سواد ولما أمنّا الطلب وقفنا ننتظر اخوينا الى ان فضحنا النهار ولم يبق للانتظار فائدة فذهبنا بحسرة ما بعدها حسرة — وكان السيد محمد ابراهيم صلاح قد تخلّف عن الذهاب معنا فى هذه المرة .

ولما كان هذا اليوم آخر أيام رمضان ذهبت إلى بلدنا لقضاء العيد هناك وقد اتفقت مع السيد محمد ابراهيم صلاح والشيخ محمد ابراهيم البيومى على أن يكتبا إلىّ بما يتم من أمر حافظ ومحمد افندى حلمى وأن يلحنا لى لحناً أعرفه، وذهبت وأنا على أحرّ من الجمر - وفى اليوم الثانى من أيام العيد وافتنى تذكرة بوستة من المرحوم حافظ بك بما تمّ :

وذلك انه لم يرتفع النهار حتى ذاع الخبر وأرسلت التلغرافات لقنصلية فرنسا . وعلم كل من المرحومين نيازى افندى مهندس تنظيم طنطا وهو خال حافظ والشيخ محمود الجيزى شقيق حلمى افندى ، فذهبا إلى جماعة الفرير وكلماهم فى هذا الشأن فرضوا باطلاقهما (وكانوا قد سلموهما إلى الضبطية) بشرط أن يعودا إلى المدرسة ويستسمحاهم ، ففعلا وانتهى الأمر باطلاقهما .

ومما حصل لحافظ فى ذلك العهد أن خاله أغلظ له القول مرة فى شأن من الشؤون وزجره ، فكتب إلى خاله :

ثقلتْ عليك مؤونتى ... إنى أراها واهيهْ
فافرحْ فانى ذاهبٌ ... متوجّهٌ فى داهيهْ !

وكان كثيراً ما يشكو الدهرَ ويندب سوء حظه ويتبرم بأحداث الزمن ويتمنى لو يوافيه حمامه — فمن ذلك قوله :

عجبتُ لعُمرى كيف مُدّ فطالا ... وما أثّرتْ فيه الهمومُ فزالا
وللموتِ ما لى قد أراه مباعداً ... وجُلُّ مرادى ان أوسَّد حالا
فللموتُ خير من حياةٍ أرَى بها ... ذليلاً ، وكنتُ السيد المفضالا

ولقد أوردت عليه هذه الأبيات قبيل وفاته فتعجب أن يكون هذا الشعر صادراً منه .

ومن آيات ذكائه أنه كان يسمع الفقيه فى بيت خاله يقرأ سورة الكهف أو سورة مريم أو سورة طه فيحفظ ما يقول ويؤديه كما سمعه بالرواية التى قرأ بها الفقيه !

وكان إذا وقف على بيت نادر أو شعر بارع يبادر الىّ قبل أن يُسمعه انساناً آخر ويسمعنى ما أعجبه ، وكان لا يُعجبه الا كل مرقص مطرب .

حافظ المحامى

كانت المحاكم الأهلية حديثة الوجود ، وليس للمحاماة قانون مسنون ، ولا توجد شهادات حقوقية فى طائفة المحامين ، ولم يكن نظام الامتحان قد استحدث ، فكل ذى قضية جاء بشخص وقال إنى وكلته قُبل منه .

وقد ضجر حافظ من فراغه ، فذهب الى المرحوم الشيخ محمد الشيمى المحامى بطنطا (بك فيما بعد) واشتغل عنده فى مكتبه ، وكان يسافر الى المحاكم الجزئية القريبة من طنطا ويترافع فى القضايا ويكسبها.

ولخلاف حصل بينه وبين محمد الشيمى بك ترك مكتبه وترك له هذين البيتين :

جرابُ حظىَ قد أفرغتُه طمعاً ... بباب أستاذنا الشيمى ولا عجبا
فعاد لى وهو مملوء فقلت له : ... ممَّا ؟ فقال : من الحشراتِ واحربا !

فأسف المرحوم الشيمى بك لخروجه وحاول استرضاءه وعودته إلى العمل معه فى مكتبه فلم يقبل .

انتقل بعد ذلك حافظ ابراهيم ليشتغل فى مكتب محمد أبى شادى بك بطنطا فمكث معه مدة كان فيها مغتبطاً كل الاغتباط ، وكان أبو شادى بك يرى نفسه قد عثر على كنز ثمين فكانا يتنادران بالأدب ويتطارحان الأشعار الى أن خرج حافظ من مكتبه الى مكتب عبد الكريم فهيم افندي المحامى فمكث فيه مدة من الزمن يشتغل عنده . وكان مكتب عبد الكريم فهيم افندى ومكتب ابراهيم الهلباوى بك متجاورين ومحلهما كان بالوكالة التى جُعلت فيما بعد المعهد الاحمدى ، وكان كثيراً ما ينتقل الى مكتب ابراهيم الهلباوى بك الذى يسرّ بحديثه وأدبه .

﴿ مرثية حافظ ﴾

لاستاذه وصديقه القديم محمد أبى شادى بك

كان المرحوم حافظ ملولاً فكان قليل الكتابة بل نادرها ، وكان لا يأنس إلى تدوين شعره مكتفياً باملائه عن ذاكرته القوية ، ولذلك نجد نماذجَ خطه نادرةً وخاصة شعره . بيد أننا نجد حافظاً يشذّ عن هذه القاعدة فى مرثيته البليغة المؤثرة لأستاذه فى المحاماة وصديقه وزميله فى الأدب المرحوم محمد ابى شادى بك . وإليك نصّها الكامل كما كتبها ، وهى مثال من وفائه الرائع :

عجبتُ أن جعلوا يوماً لذكراكا
كأننا قد نسينا يوم منعاكا
إذا سلمت يا أبا شادي مطوّقة
ذكرَ الهديل دمشق أنا تسلوناكا
في لجة النيل والوادي وساكنه
رجعٌ لصوتك موصول بذكراكا
قد عشت فينا نميراً طاب مورده
أسمى سجايا الفتى أدنى سجاياكا
ما كان مثلك في برٍّ وذي كرم
أولى كريم ولا عقبى كعقباكا
قضيةُ الوطن المغبون قد ملأتْ
أنحاء نفسك شغلاً عن قضاياكا
أبليتَ فيها بلاءَ المخلصين لها
وكان مسعاك أنّى شئتَ فتّاكا
أجللتُ ما فصّلوه في قصائدهم
حتى لقد فضّروا بالحمد مثواكا
لم يبقِ لي قيدَ شبرٍ صاحباي ولم
يفسح لي القولَ لا هذا ولا ذاكا
يا نديمين الذكر والتسبيح بحثتما
ها أنت في الخلد قد جاورت مولاكا
لو لم يكن لك في دنياك مفخرة
سوى رثائي لقد جمّلتَ دنياكا
[illegible]

• • •

رحل بعد ذلك حافظ ابراهيم الى مصر ودخل المدرسة الحربية وكان دخولها منتهى ما يتمناه. وعقب ذلك رفعت دعوى علي خاله محمد نيازى افندي بمحكمة طنطا الاهلية وحُكم عليه بسنتين. فنظم حافظ قصيدة للخديوى المرحوم محمد توفيق باشا يستعطفه بها على خاله، فوقعت قصيدته من نفس الخديوي موقعاً حسناً فأصدر عفوه عن خاله وعينه مدرساً للامراء أحمد سيف الدين ومحمد ابراهيم وشويكار هانم، وبقى بعد مفارقتهما عهد الدراسة يستولى على مرتبه الى وفاته.

وأما حافظ فقد تخرج من المدرسة الحربية سنة ١٣٠٩هـ. وتقلبت به الاحوال الى أن صار شاعر النيل غير مدافَع. فرحمه الله رحمة واسعة وعوض مصر والعربية فيه خيراً ؟

عبد الوهاب النجار

— ٣٢٤ —

ذكرياتي عن شوقي

تعرفون أيها السادة أن شوقي جدير بكل أنواع التمجيد لما أسداه للعروبة وللنيل . فإليه وإليه وحده يرجع الفضل في جعل القاهرة كعبة للأدب العصري في حياته وبعد مماته . فهو الذي جعل وفود الأقطار العربية تتسابق إلى كنانة الله في أرضه ، معلنة بأن مصر هي حاملة راية العروبة وقائدة الشرق في التفكير وزعيمة النهضة الوطنية بين الناطقين بالضاد . لذلك صار شوقي إلى ما صار إليه من المجد والخلود .

أحمد زكي باشا

ومن أجل ذلك أدعوكم أيها السادة وأنا أرى روحه ترفرف على هذا الاجتماع أن تظهروا لها ما تنطوي عليه جوانحكم من التمجيد بأن تقفوا خاشعين ثلاث دقائق .

الآن أرجوكم أيها السادة أن تسمحوا لي بمناجاتكم عن بعض ذكرياتي عن شوقي في حياة المدرسة وفي مدرسة الحياة .

– ١ –

أود أن أرفع جانباً يسيراً من الستار الذي أرخاه تطاول الزمان على بعض النواحي من تلك العبقرية التي سطعت في سماء العروبة حيناً من الدهر لا يقل مداه عن ١٩٠، ١٧ يوماً ، أي من أول اكتوبر سنة ١٨٨٥ إلى اليوم الرابع عشر من مثله في عامنا الحاضر .

لعلي أتمكن من إرسال شعاع ضئيل على ما أحرزه شوقي من سعادات متواصلة، وتوفيقات متوالية، منذ كان يتلقى العلم إلى أن بويع بإمارة الشعر .

سأقصر كلامي على طائفة قليلة من ذكرياتي عن الخالد (شوقي) في حياة المدرسة وفي مدرسة الحياة

– ٢ –

فلنرجع إذن إلى سنة ١٨٨٢ وهي التي تشرفت فيها بدخولي الفرقة الرابعة (أي السنة الأولى بالاصطلاح الحديث) بمدرسة الإدارة التي صححوا (في سنة ١٨٨٦) اسمها المغلوط ، بجعلوه مدرسة الحقوق (وهو اسم مغلوط أيضاً . ولذلك بيان ليس هنا محله) .

كانت المدرسة قد انتقلت من مقرها القديم في سراي مصطفى باشا فاضل (بدرب الجماميز) إلى دار البدراوي الباقية إلى اليوم بشارع سوق الزلط (من قسم باب الشعرية) على مقربة من دار آل العروسي ، الذي آلت إلى أحدهم مشيخة الأزهر .

وفي العام التالي أقبل فوج جديد من التلاميذ للحلول محلنا . وفي الذي بعده جاء فريق آخر ممن أسعدتهم المقادير بالانتظام في سلك هذه المدرسة العالية .

من الطبيعي أن يتطلع أبناء الدار بشيء من الزهو والخيلاء إلى الطارئين عليهم من أجل الانضمام إليهم .

كان في جملة الوافدين سنة ١٨٨٥ (فتى نحيف نحيل ، هزيل ضئيل ، قصير القامة وسيم الطلعة (تقريباً) ، بعيون متألقة (تحقيقاً) ، ولكنها متنقلة (كثيراً) . فإذا نظر إلى الأرض دقيقة واحدة ، فللسماء منه دقائق متمادية . وإذا تلفت صوب اليمين ، فما ذاك إلا لكي يرمي ببصره نحو الشمال وهو مع هذه الحركات المتتابعة المتنافرة ، هادئ ، ساكن ، وادع . كأنما يتحدث بنفسه إلى نفسه ، أو يتلاغى مع عالم من الأرواح .

ما كان يلابسنا فيما نأخذ فيه من اللهو والمرح ، ولا يتهافت معنا على تلقف الكرة بعد الفراغ من تناول الغداء ، أو حينما نتنفس الصعداء لانتهاء مواقيت الدراسة .

هذه صورة مصغرة لأحمد شوقي ، عند أول عهدي به في حياة المدرسة .

– ٣ –

كان المرحوم الشيخ محمد البسيوني البيباني من علماء الأزهر المعدودين آتاه الله بسطة في الجسم والعلم . فكان بديناً فطيناً ، وكان قصيراً فوق قصير ، أعني طويلاً مكبراً ، لا تخطئه النكتة البارعة اللاذعة أو الساحرة الساخرة ، وكان يدرس لنا فنون البلاغة في تصنيفه (حسن الصنيع في المعاني والبيان والبديع) . أما خارج المدرسة ، فكان بالنهار متخصصاً بنظم القصائد في مدح الخديوي توفيق كلما حل موسم أو أطل عيد . وكان في الليل إماماً في الصلوات ، إلا صلاة الفجر .

ما لبث أن رأى في تلميذه شوقي بواكير العبقرية وبوادر المواهب الربانية فأنشأ الأستاذ يعرض قصائده على تلميذه قبل أن يرسلها إلى المعية السنية فإلى جريدة (الوقائع المصرية) وغيرها من الصحف العربية . وكان شوقي ، ببساطة التلميذ الناشئ ، يشير بمحو هذه الكلمة وتصحيح تلك القافية ، وحذف هذا البيت ، وتعديل ذياك الشطر والأستاذ يغتبط بقوله وينزل عند رأيه .

وأحسن ما أذكره لأستاذي البسيوني ، رحمة الله عليه ، أنه كان يتحدث بذلك إلينا وإلى الفرق المتقدمة علينا (وفيها أصحاب السعادة عثمان باشا مرتضى وأبو بكر يحيى باشا وعلي ثاقب باشا وشاكر بك أحمد) . دون أن تأخذه العزة بالإثم ، أو أن تغريه الكبرياء الملازمة للمدرس بإنكار الفضل الذي منحه الله للدارس .

فهذه أول سعادة أحرزها شوقي .

على أن الأستاذ البسيوني تحدث بهذا النبوغ الباكر إلى صاحب العرش وأفهمه أن بين أثواب الصغير أحمد شوقي براعة نادرة وذكاء رائعاً وأنه خليق برعايته العالية ليكون زهرة يتضوع شذاها في مشارق الأرض ومغاربها .

فكانت هذه الشهادة من أكبر الأسباب التي حفزت الخديوي توفيق في سنة ١٨٨٧ إلى إرسال شوقي على نفقته الخاصة لإتمام الدراسة العلمية في باريس ولتغذية مواهبه الغريزية بما يراه في الغرب من روائع البدائع ، وقد تحققت له وفيه الآمال .

فكانت هذه ثانية السعادات .

– ٤ –

عاد شوقي إلى مصر

فتلاقينا في مدرسة الحياة الكبرى : الحارة واحدة ، أو على ما يقولون في القاهرة (أبناء حتة واحدة) بناحية الميتم في حي الأستاذ الحنفي . وفي الديوان ، هو في المعية السنية منذ سنة ١٨٩١ ، وكاتب هذه الذكريات في مجلس النظار ، منذ سنة ١٨٨٩ ، فكنا نسير على خطين متوازيين ، ولكنهما يتلاقيان في أحيان كثيرة ، بالقاهرة وبالإسكندرية ، بسبب العمل الرسمي المرتبط بعضه ببعض وقد اجتمعنا في أوربا أسبوعاً كاملاً ، بمدينة جنيف (بسويسره) مع زميلنا المرحوم عمر لطفي بك وكيل مدرسة الحقوق ، لتمثيل مصر في مؤتمر المستشرقين المنعقد سنة ١٨٩٤ .

. ظهرت له في الخديو توفيق تلك الأمداح التي سارت بها الأمثال وتغنى بها الركبان .

لكن الله اختار الخديو توفيقاً إلى جواره في أواخر سنة ١٨٩١ وخلفه ولده البكر وولي عهده صاحب السمو الخديو عباس الثاني ،

(٨ يناير سنة ١٨٩٢) . وكانت نزعته إفرنجية ! لأنه تلقى العلم في (أكاديمية ترزيانوم) بعاصمة النمسا ، وأمضى زمان الصبا في ربوع أوروبا فلم يكن لصاحبنا شوقي سوق رائجة عنده ، بل أدرج في سلة المهملات الذين يصح عليهم رأي المرحوم محمد بك عثمان جلال ، حينما كتب على باب غرفة شاعر الخديو إسماعيل : (إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ اللهِ)

هكذا أخذت منزلة شوقي في التدلي ، ومال نجمه إلى الأفول .

- ٥ -

دار الزمان

وبعثت الظروف السياسية الخديو عباساً إلى أن يتذوق الأدب العربي فعاد شوقي يتدرج في الرجوع إلى مكانته حتى وصل إلى الذروة العليا ، بل إلى الغاية التي ليس وراءها غاية . فأصبح من أقرب المقربين ومن أصحاب الكلمة المسموعة والرأي النافذ .

صار ملجأ الأدباء – وخاصة رواة شعره – ولكثير من طلاب المراتب والرتب والأوسمة . فكان إذا قال فعل ، وإذا وعد أنجز ، والأمر معروف وحاضر في الأذهان .

- ٦ -

كان شوقي يسكن في دار أبيه ، وهي التي انتهت إليها كل الثروة الضئيلة الباقية عن أجداده . فكان في أول أمره يرى من تمام سعادته أنه لا يجيئه الجابي أو صاحب الملك في آخر كل شهر لمطالبته بكراء البيت.

وهذه الدار القديمة لا تزال قائمة وراء مسجد الشيخ صالح أبي حديد في خط الحنفي . ويا بعد ما بينهما وبين ما أنشاه هو بماله الخاص : من كرمة ابن هانئ في المطرية ، تتلوها الكرمات الثلاث في الجيزة ، إلى عش البلبل في طريق الأهرام !

وكان بجوار تلك الدار القديمة رجل من أهل الثروة واليسار ومن أرباب الفضل الصحيح والوقار التام ، هو المرحوم حسين بك شاهين رزقه الله ثلاث بنات ، هن عنوان الصيانة والأدب والكمال . وكان الشباب الذهبي (من أبناء الذوات) الذين ذهبت ثروتهم بفعلهم أو بفعل آبائهم الأقربين يتهافتون عليه . فيتأبى و يتعذر . ويقول لي وللمرحوم محرم بك رستم (صهر صديقي بل أخي الأبر الأكمل لبيب بك البتانوني) إن هؤلاء المتهافتين لا يخطبون الفتيات ، ولكنهم يترمقون الثروة الطويلة العريضة التي ستؤول إلى كل واحدة منهن بعد حين قريب أو بعيد .

وشاء ربك أن يفوز ذلك الماجد المفضال بمصاهرة ثلاثة من أفضل الناشئة المصرية : أحدهم شوقي ، والثاني أحمد بك عمر المهندس البارع النزيه المستقيم وثالث الثلاثة السري المرحوم يعقوب حلمي بك وأنعم الخديوي توفيق على صهر شوقي برتبة الميرميران فصار حسين باشا شاهين .

هكذا أنعم الله على شوقي بالزوجة الصالحة بكل معاني الكلمة فاستراح من متاعب الحياة البيتية ، ومن مصاعب العيشة المادية ، فتفرغ لاستمداد الفيض النوراني ، وتلقي الإلهام الرباني ، حتى تفرد بالبراعة التي ليس بعدها براعة وأنبت لمصر ، والحمد لله ، نباتاً حسناً

- ٧ -

من السعادات التي أنعم الله بها على (شوقي) سعادة لم يشركه فيها شاعر آخر . لم يهج أحداً ولم يقل هجراً ، وكان من أكابر أنصار العروبة ومن أعاظم خدام الإسلام . بذلك تنطق قصائده وتشهد مواقفه وهو أمر خارج عن دائرة هذه الذكريات ، فأترك الكلام عليه لغيري .

بيد أني لا أرى بأساً بالإشارة إلى القصيدة التي تقرب بها إلى الله تعالى وإلى رسوله المصطفى عليه الصلاة والسلام . فقد نظم (نهج البردة) ونزهها عن خرافات القصاص وأكاذيب المداح .

طالما عارض الناس (بردة) البوصيري في القديم وفي الحديث بمئات ومئات من المنظومات . لكن الصيت بقي لهذه (البردة) وحدها إلى الآن ، على أن قصيدة شوقي ، وإن لم تزحزحها عن مكانتها ، فإنها قد نالت شرفاً ليس له نظير . ذلك بأن الأستاذ الأكبر الذي انتهت إليه وبه سلسلة الحديث النبوي في مصر ، الشيخ سليم البشري مع جلالة قدره وسمو مركزه ورفيع مقامه ، قد تولى بنفسه وبقلمه شرح هذه القصيدة . وقد صاغها شوقي وهو لا يزال في سن الفتوة وطراءة الشباب لكن براعته فيها جعلت شيخ الشيوخ يعرف فضلها ويقدر ظمها ثم يتوفر على شرحها . وما رأى الناس لذلك مثيلاً قبل شوقي

- ٨ -

عند ما جلس المغفور له السلطان حسين كامل على عرش مصر ، كان السواد الأعظم من أبنائها يعاديه لا لشيء إلا بسبب الظروف السياسية التي أحاطت ارتقاءه إلى الأريكة . ولكنه مالبث بكياسته وحسن سياسته أن جعل كل من في مصر مخلصاً في ولائه : يترنم بمحامده ، ويأسف على أن ولايته للأمر ، جاءت عند الاقتراب من نهاية العمر .

وتلك من نعم الله التي لا يظفر بها إلا الأقل من القليل من الناس

إلا شوقي ! فقد كان أشجع إنسان بمصر في ذلك العهد المملوء بالمخاوف والأهوال ، والذي كانت السلطة العسكرية البريطانية قابضة فيه بيد من حديد على كل النواصي والأقدام ، بل على الأفكار والأوهام فقد صارح شوقي السلطان حسيناً بما كان موضوع التهامس بين كل اثنين يلتقيان ، إذ أرسل إليه قصيدته المشهورة التي شار فيها إلى الحالة القائمة بقوله : « ان الرواية لم تتم فصولا »

وهي التي يقول فيها :

أأخون إسماعيل في أبنائه ولقد ولدت بباب إسماعيلا

قامت قيامة السلطة العسكرية البريطانية لهذا النذير وتوجست خوفاً من انتشار بقعة الزيت في رقعة مصر بسبب هذه الصيحة الشوقية التي كان لها أثر بعيد في النفوس ووقع فعال في القلوب

فأمرت بنفيه . فتخير الأندلس مقاماً

فكان في عمل السلطة إحسان له وللشعر وللعروبة ، من حيث

قدرت الإساءة وإطفاء النور

من هناك كاتبني شوقي يطلب كتباً يستعين بهـا على تعرف مجد الإسلام وفخر العروبة في الأندلس، فبادرت وأرسلت إليه (نفح الطيب) و (المعجب بتلخيص أخبار المغرب) و(قلائد العقيان)وأيضاً كتاب رحلتي (السفر إلى المؤتمر)

ماذا أقول عن دهشتي بعد أسبوع ؟ أعاد لي الرقيب العسكري تلك الكتب ومعها كلمة فيها ملاحظة على أن هذا الصنيع من موظف بالحكومة قد لايتسق لواجبات الوظيفه !

وبعد ذلك بيومين أوثلاثة ، جاءني الصديق أحمد بك عمر، عديل شوقي بك ، لأتوسل إلى المرحوم رشدي باشا حتى يسعى عند السلطة في عدم إعادة المال الذي كان أرسله إلى شوقي ليعيش به في بلاد الغربة فكأنها كانت تريد أن يتكفف شاعر الشرق رغم ثروته الطائلة، وأن يموت هو وأولاده من الجوع في بلاد الغرب !

وشاء ربك تكليل مساعي رشدي باشا بالنجاح ، فأخذ أحمد بك عمر يبعث بشيء من مال شوقي إلى شوقي في منفاه ، ولكن في أوقات معلومة ، ولكن بمقادير محدودة

— ٩ —

لا أريد أن أتحدث هنا عما كان المرحوم السلطان حسين يوالبني به من أسباب الحفاوة والالتفات ، حتى إنه اختارني بمثابة مستشار فني لكريمته النبيغة ، صاحبة السمو سيدتي الأميرة قدرية هانم .

لكني أتحدث عن أمر يخص المرحوم شوقي أيام منفاه .

فقد كان السلطان حسين يدعو الذين يستخلصهم لوده ، فرادى وجماعات ، لتناول الغداء معه من حين إلى حين في سراي عابدين .

وحسبي أن أقول إنه بعد الفراغ من الطعام ؛ تفضل فدعاني إلى تناول القهوة بالبهو الكبير . فجلس في الركن الشمالي الشرقي ، والمرحوم محمود شكري باشا الكبير على يمينه ،و صاحب هذه الذكريات على يساره

أخذ يتحدث عن النهضة العلمية وعن التطور في الحركة الأدبية .

فاستعرض الرقي الذي حدث في الصحافة وفي الأغاني القومية . ودار الكلام بنوع خاص على المرحوم إسماعيل صبري باشا وعلى ما أوتي من الفتوح في هذه الأبواب التي جعلته إمام الناظمين في كل فن من فنون العهد القديم ؛ وفي كل مطلب من مطالب العصر الحديث .

ثم سألني — رحمه الله — عن ترجمة كلمات كثيرة ، ومنهـا لفظة Mentalite فقلت له : إن هذه الصيغة قد استحدثها القوم لمعنى خاص يقاربه في العربية قولنا (ذهنية) ، (عقلية) .

وحينئذ انتقل إلى الكلام عن طرافة التفنن عند شعراء الإفرنج، ثم سألني : يوجد بين العرب الآن من في قدرته أن يماشيهم مع هذه العقلية الجديدة وهذه (الذهنية) الحديثة ؟

فقلت : إن هذه المزية قد تفرقت في كثير من شعراء العصر ؛ ولكنها اجتمعت كلها في شوقي . .

وهنا ظهرت لي إشارة من المرحوم محمود شكري باشا ، فتشجعت بها على المضي في الكلام، وقلت لمولانا السلطان : إن شوقي ممن تزدان بهم الدول، وإن مثله لو كان في زمان الخلفاء ، لتخاطفته دمشق وبغداد وقرطبة .

فتكررت الغمزات من ناحية شكري باشا . . . بالموافقة والمطابقة

فاندفعت أتغنى بمحاسن شوقي ، وبما أفاضه على العروبة والإسلام من نفثاته ، وبما منحه للشعر والأدب من نفحاته ، وأن هذه وهذه حسنات باقيات وآثار خالدة .

وهنا تزايدت الإشارة الرقيقة الدقيقة من المرحوم شكري باشا .

فعاودت الهجوم على الموضوع ، سيما وقد آنست من السلطان مايشعر بالرضى والقبول . فقد التزم الإطراق والإصغاء في سكوت وسكون .

وهكذا تماديت حتى انتهيت إلى كلمة فيها جرأة . شجعني عليها ما رأيته من موقف السلطان . فقد قلت ما معناه بالاختصار :

أيصح أن تبقى مصر محرومة في عهدك السعيد ، من بلبلها الغريد ، وأن يرفرف هذا الطائر الغريد الوحيد بجناحيه على قرطبة وطليطلة وعلى إشبيلية وغرناطة ، بعد أن خرجت منهـا العروبة خروج الأرواح من الأبدان ؟ إن الذي نترمقه الثقافة العربية والقومية المصرية من ابن إسماعيل ومولى النيل أن يعمل بالخطة الكريمة التي رسمتها أريحيته النبيلة لنفسه التي صاغها الله من الخير للخير، فيعيد إلى القاهرة رونقها المجتمع في أثواب شوقي .

وهنا تكررت الإشارة وتوالت الغمزات من محمود باشا شكري . فأدركت أنني قد أكون تجاوزت الحد ولكن السلطان ما زال مصغياً ، كأنه يطلب المزيد من الكلام . وماذا عسيت أن أقول بعد أن استوعبت كل ما في الصدر ، بل كل ما يجيش بالخاطر ؟ فبقيت ساكناً منتظراً تحول الحديث إلى موضوع آخر من السلطان نفسه ، أو صدور إشارته بالانصراف .

وقضى ربك بالخلاص من هذا المأزق فبعد برهة قصيرة وقف السلطان فوقفنا . ثم تقدمت فقبلت يده الكريمة وانصرفت .

وقابلت في الزحمة الصديق المفضال أحمد بك إحسان . وفيما أنا أرفه عن نفسي بمحادثته ، وأتنفس الصعداء لخروجي من ذياك الموقف، إذا بالمرحوم شكري باشا يهرول ورائي . ثم طفق ينهـال بتعنيفي على اندفاعي في تقريظ شوقي رغم الإشارات المتوالية التي كان يبديها لي من حين إلى حين للتخفيف من غلوائي في الحديث ! فلم يكن من سبيل للاعتذار إليه سوى أن السلطان كان مصغياً تمام الإصغاء، وأنني فهمت من إشاراتك أنك راض عن صنيعي تمام الرضاء ، بل إنك قد تكون قد سبقتني إلى تقرير هذه الحقيقة . فهذا عذري ، وما فعلت سوى نصح السلطان بما انطوت عليه سريرتي واستقر في صدري .

لست أدعي أن كلامي كان له أثر في نفس السلطان . ولكن الذي أعرفه أن الله سبحانه وتعالى جعله يضيف حسنة كبيرة إلى حسناته الكثيرة ، فأصدر أمره بعد أيام إلى المرحوم رشدي باشا ليسعى باسمه الكريم لدى السلطة في إرجاع شوقي إلى وادي النيل . وقد كان .

فالبيعة الصحيحة بشروطها المعتبرة شرعاً وسياسة ، قد انعدمت في كل بلاد الشرق . بل رأينا الخلفآء في ثنايا التاريخ يتلقفون هذا اللقب وهذا المنصب بطريق الوراثة . يضاف إليها صيغة صورية للبيعة ، إلى أن انعدمت هذه الصيغة الشكلية أيضاً باستيلاء السلطان سليم العثماني على مصر وملحقاتها واغتصابه الخلافة في أوائل القرن العاشر للهجرة .

ثم تمادت السنون وتوالت القرون إلى أن أتاح الله لنا أن نرى البيعة في أعلى مظاهرها ومعانيها ، وعلى أكمل مشاهدها ومجاليها في الحفلة النادرة المثال التي توارد الشعرآء إليها من سائر الأقطار وبايعوا فيها شوقي بك

ذكرى «٢٢»

١٠

أكبر سعادة نالها شوقي ؛ بل سعادة السعادات التي أفاضها الله عليه في الثروة والجاه وكل مطالب الحياة ، أن الشعرآء المتعادين في كل زمان ومكان قد اتفقت كلمتهم في جميع أقطار العروبة وفي عصرنا هذا على تمجيد شوقي ومبايعته في حياته بالإمارة عليهم . فصار بإقرارهم جميعاً (أمير الشعرآء) حقاً ، وهو لقب لم ينله قبله إنسان ، وهيهات ، وهيهات ، أن يتجدد مثل هذا الحادث في مستقبل الأيام !

دراسات نقدية

أولا : الشعر

الطبعة الأولى من الشوقيات ١٨٩٨

﴿ عدد ١٠١ ﴾ ﴿ السنة الثالثة ﴾

مصباح الشرق

جريدة سياسية اجتماعية علمية أدبية
(تصدر يوم الجمعة من كل أسبوع موقتاً)
(أنشئت سنة ١٣١٥ هجرية)
(صاحب الجريدة ومحررها)
ابراهيم المويلحي

﴿ قيمة الاشتراك ﴾
٨٠ ثمانون قرشاً صاغاً في مصر وسائر الممالك الشاهانية
٤٠ عن نصف سنة
خمسة وعشرون فرنكا في جميع الممالك الاجنبية

أجرة الاعلان عن كل سطر في الصفحة الاولى
اثنا عشر قرشاً · وفي الثانية ثمانية قروش
وفي الثالثة ستة · وفي الرابعة أربعة
واذا تكرر نشره تخابر الادارة في شأن ذلك

(ادارة الجريدة في شارع خيرت بعمارة البابلي)

﴿ مكاتبات الجريدة ﴾
جميع المكاتبات والرسائل المتعلقة بالجريدة ينبغي أن تكون خالصة الاجرة باسم صاحبها (ابراهيم المويلحي)

والرسائل لاترد لاربابها نشرت أو لم تنشر

العنوان التلغرافي (مصباح الشرق بمصر)

وكيل ادارة الجريدة (أمين امام)

مصر في يوم الجمعة ٢٧ الحجه سنة ١٣١٧ الموافق ٢٧ ابريل سنة ١٩٠٠ و ١٩ برموده سنة ١٦١٥

حوادث داخلية

﴿ أمر مبكياتك لامضحكاتك ﴾

الانتقاد قائد الاجتهاد والاحسان ورائد الاجادة والاتقان وهو للانسان بمنزلة الصيقل للصوارم والصيرف للدراهم ولولا النقد لما امتاز الصحيح من الفاسد ولاتبين الحالي من العاطل ولو قيل للانسان في كل عمل يعمله أحسنت وأصبت لوقف الناس في سبيل الاحسان ولم يهتدوا الى مواضع الخطأ ومواقع الزلل

ولايكون الاحسان ظاهراً متبلجاً والاتقان واضحاً متألقاً الا عند اطلاق الانتقاد وصدق القول وقد كان الرجل في اقبال دولة الفصاحة وعز مقام الادب اذا انشأ رسالة أو نظم قصيدة عرضها على نقاد الكلام فاستحسنوا منها الحسن ونبهوه الى القبيح فيحذف منها مالم يرضوه أو يرجع الى تهذيبه وتنقيحه فترسخ فيه ملكة الاتقان بما تكرر عليه الانتقاد حتى بلغ بكثير من الشعراء أنهم لم يكونوا ليعرضوا قصائدهم على ممدوحيهم الا بعد أن ينتقدها ويرضاها من كان مكافاً على أبوابهم بوظيفة الانتقاد من أساتذة الكلام وجهابذة البيان

وهذا أبو تمام وناهيك بعلو قدره في الشعر قد وفد على عبد الله بن طاهر وهو بخراسان فمدحه وكان عبدالله لايجيز شاعراً الا اذا رضيه أبو العميثل وأبو سعيد الضرير وكانا على بابه لانتقاد الشعر وكانا ربما أسقطا القصيدة بجملتها اذا لم يرضهما البيت الواحد منها فقصدهما أبو تمام وأنشدهما القصيدة التي أولها

هن عوادي يوسف وصواحبه
فعزما فقدما أدرك السؤل طالبه

فلما سمعا بهذا الابتداء أسقطاها فسألهما استتمام النظر فرا بقوله

وركب كاطراف الاسنة عرسوا
على مثلها والليل تسطو غياهبه
لأمر عليهم ان تتم صدوره
وليس عليهم ان تتم عواقبه

فاستحسنا هذين البيتين وأبياتا أخرى منها وهي

وقلقل نأي من خراسان جاشها
فقلت اطمئني انضب الروض عازبه
الى سالب الجبار بيضة ملكه
وآمله غاد عليه فسالبه

فعرضا القصيدة على عبد الله وأخذا له الجائزة عليها

كذلك كان انتقاد الشعر والأدب في ذلك العهد بهذه المنزلة العالية من الاعتبار والاهتمام وبه راجت سوق الادب وصفا جوهر الشعر

ثم انك اذا التفت الى حال الغربيين اليوم وجدت الانتقاد عندهم انفع

الآلات لتقدم العلوم والفنون وارتقاء المخترعات والمبتدعات فلا تخلو جريدة عندهم من عاملين موظفين أو ثلاثة أو أربعة لانتقاد ما يكون له قيمة من تأليف أو تصنيف أو ابتكار أو ابتداع حتى ان المؤلف الذي لا ينتقد تأليفه منتقد منهم يعد نفسه ساقط المنزلة بين اقرانه

ومن نكد الدنيا على الادب في مصر أن أرباب الجرائد فيها لم يلتفتوا يوماً الى هذا العمل النافع بل جعلوا ديدنهم التغالي وسوء المبالغة في مدح ما يظهر في الوجود من رسالة كاتب أو قصيدة شاعر أو تأليف مؤلف أو تعريب معرب بقطع النظر عما اذا كان ما يمدحونه أهلا للمديح وجديرا بالثناء ونسوا أن هذه العادة ينتج عنها أمران مذمومان. أحدهما أن مدح الرجل في وجهه (وصفحات الجرائد مدح في الوجه) أمر غير مرضي طالما نهى عنه الناهون وحذر منه المحذرون قال عليه الصلاة والسلام «اذا مدحت أخاك في وجهه فكانما أمررت على حلقه موسى رميضة» وقال صلى الله عليه وسلم «لومشى رجل الى رجل بسيف مرهف كان خيراً له من أن يثني عليه في وجهه» وقال ايضاً لرجل مدح رجلا في وجهه «عقرت الرجل عقرك الله». ووجه الذم لهذا المدح انه ينشأ عنه اعجاب المرء بنفسه واغتراره بمنزلته فيرى كل شيء في نفسه حسناً ويمتلئ بالباطل اختيالا وعجباً. قال بعضهم لرجل رآه معجباً بنفسه: يسرني أن أكون عند الناس مثلك في نفسك وأن أكون عند نفسي مثلك عند الناس. فتمنى حقيقة ما يقدره ذلك الرجل ثم تمنى أن يكون عارفاً بعيوب نفسه كما يعرف الناس عيوب ذلك المعجب بنفسه. وقالت الحكماء عجب المرء بنفسه أحد حساد عقله ومن رضي عن نفسه كثر الساخط عليه. ويزيد على ذلك أن الممدوح يعتقد في نفسه الاحسان والاتقان والاصابة والاجادة فتقعد همته عن العمل ويكتفي بالدرجة التي وصل اليها متظللا بظلال ذلك المدح. ومن كلام عمر رضي الله عنه «المدح هو الذبح» قالوا لأن المذبوح ينقطع عن الحركة والاعمال وكذلك الممدوح يفتر عن العمل ويقول قد حصل في القلوب والنفوس ما استغني به عن الحركة والجد. ومن أمثال الحراثين «اذا صار لك صيت بين الحصادة فاكسر منجلك»

وثاني الامرين المذمومين أن المدح على حسب هذه العادة غش للناس ممن لا يتكلفون تعب الفكر فيما اذا كان العمل يستحق المدح أولا يستحقه فيعتمدون على أقوال المديح ويغفلون عن قيمة الممدوح في نفسه وكلا الامرين تغرير بالناس لا يخفى ما فيه من الضرر على العلوم والآداب

ولما كان حضرة الشاعر الاديب احمد بك شوقي عزيز المنزلة عندنا نحب له التقدم في الادب والترقي في اساليب البلاغة لما نأنسه فيه من الذكاء وحسن الذوق والانطباع الفطري على محبة الشعر وكنا نتمنى له ان يكون شعره كله لؤلؤاً لا يخالطه حصى وذهباً خالصاً لا يشوبه بهرج وكان الانتقاد كما قدمناه وكما يعلمه خير واسطة الى الاحسان والاتقان والاجادة والاصابة - لا بدع ان اخترنا معه سلوك هذا السبيل سبيل الانتقاد على ديوانه الذي اهدى الينا نسخة منه عناية به واعترافاً بقدره ولم نفعل به ما نفعله بغيره من المطبوعات مما لا يستحق في نظرنا الانتقاد فلا يكون له نصيب عندنا الا السكوت عليه. ونحن لا نشك ان حضرة الشاعر الفاضل وهو العالم بمزية الانتقاد في الشرق والغرب لا بد ان يقبل ذلك منا أحسن قبول ويتبع هذه الحكمة البالغة والموعظة الحسنة: «أمر مبكياتك لا أمر مضحكاتك»

وسيتبع الانتقاد

حوادث داخلية

﴿أمر مبكياتك لا مضحكاتك﴾

قيل لافلاطون مالك تعارض سقراط في أقواله وأنت تحبه قال أحب سقراط ولكنني أحب الحق اكثر منه. وعلى ذلك نبدأ في ما بدا لنا الكلام عليه من ديوان حضرة الشاعر الفاضل شوقي بك ونسأل الله ان نكون من الداخلين في من استغفر الله لهم في آخر مقدمته بقوله: «وأنا أستغفر الله لي ولاهلي ولمن ينظر الى هذا الكتاب بعين الكريم المتجاوز أو المنتقد العدل»

صدر الشاعر ديوانه بمقدمة طويلة تكلم فيها عن الشعر وعن نفسه. اما المقدمة من حيث صناعة الانشاء ومن حيث اللغة فانها تدل على انه شاعر لا ناثر وتدل على انها كانت تحتاج الى اعادة نظر للتنقيح والتصحيح ولو انه كان يحسب للانتقاد حساباً ولم يعتمد على الاطراء والمدح وحده من أولئك الذين يدعون ان الانتقاد مما يثبط الهمة لكان تأملها بنفسه مرة بعد مرة أو كان عرضها على من ينقدها له وثقة الانسان بنفسه مجلبة للخطأ

فاذا نظرت في الصحيفة الاولى وحدها وجدته يقول فيها عن الشعر: «قاله امرؤ القيس واصفاً ونائحاً باكياً وضاحكاً وباكياً وناسباً وغازلاً» والغازل هنا من قولك غزلت المرأة القطن والكتان وغيرها (من باب

ضرب} غزلاً مدته وفتلته خيطاناً . ولا يكون امرؤ القيس «غازلا» الا اذا كان غزل امراس الكتان في قوله

فيالك من ليل كأن نجومه
بكل مغار الفتل شدت بيذبل
كأن الثريا علقت في مصابها
بأمراس كتان الى صم جندل

اما اذا كان غرضه الغزل محركا فلا يأتي اسم الفاعل منه غازلا وانما يقال رجل متغزل وغزل ككتف وغزيل

وقال في الصحيفة نفسها عند كلامه على قصيدة أبي فراس

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر
اما للهوى نهي عليك ولا أمر

«ليست الا عقداً توحد سلكه وتشابهت جواهره ودق نظامه تعاونت فيه ملكة العربي وسليقة الشاعر على حسن الحكاية» ، وكان الصواب ان يقول {سليقة العربي وملكة الشاعر} لان الملكة لكل الناس والسليقة للعربي خاصة قال بعض شعرائهم

ولست بنحوي يلوك لسانه
ولكن سليقي أقول فأعرب

وفي الصحيفة نفسها خطأة من حيث التاريخ اذ قال: «أما بعدما زال لواء الشعر معقوداً لأمراء العرب وأشرافهم» . وأمراء العرب وأشرافهم كانوا بمعزل عن نظم الشعر وكانوا يأنفون من قوله ويعدونه غير لائق بمقاماتهم . وحكاية حجر مشهورة وهي انه غضب على ابنه امرئ القيس لما سمع انه ينظم الشعر فأمر خادماً له أن يذهب به ليقتله ويأتيه بعينيه امارة على قتله فرحم الخادم الغلام فدسه في جبل ورجع الى مولاه بعيني ظبي . وأما ما ينقل عن علي عليه السلام من تلك الاشعار فمكذوب عليه

هذا من حيث اللغة والتاريخ في صحيفة واحدة وأما من حيث الكلام من الشعر فانك تراه في المقدمة مضطرباً متناقضاً فتارة يرفع الشعر العربي الى درجة عالية كقوله :

«وكان أبو العلاء يصوغ الحقائق في شعره ويوعي تجارب الحياة في منظومه ويشرح حالة النفس ويكاد ينال سريرتها ومن تأمل قوله من قصيدة

فلا هطلت عليّ ولا بأرضي
سحائب ليس تنتظم البلادا

وقابل بين هذا البيت وبين قول أبي فراس

معللتي بالوصل والموت دونه
اذا مت ظمآناً فلا نزل القطر

ثم نظر الى الاول كيف شرع سنة الايثار وبالغ في اظهار رقة النفس للنفس وانعطاف الجنس نحو الجنس والى الثاني كيف وضع مبدأ الأثرة وغالى بالنفس ورأى لها الاختصاص بالمنفعة في هذه الدنيا تعيش فيها جافية ثم تخرج منها غير آسية علم ان شعراء العرب حكماء لم تعزب عنهم الحقائق الكبر ولم يفتهم تقرير المبادئ العالية وانهم أقدر الامم على تقريبها من الاذهان واظهارها في اجلى وأجمل صور البيان»

وتارة ينزل بالشعر العربي الى أدنى دركة فيقول :

«اني قرعت أبواب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ولا أجد امامي غير دواوين للموتى لامظهر للشعر فيها وقصائد للاحياء يحذون فيها حذو القدماء والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر الا ما كان مدحاً في مقام عال»

ثم قال في موضع آخر عن الشعراء حتى عن آخر المتأخرين :

«والا فمن دواوينهم ما يخلق أن يكون المثال المحتذى في شعر الامم كابن الاحنف مرسل الشعر كتباً في الهوى ورسائل ومتخذه رسلا في الهوى ووسائل وكابن خفاجة شاعر الطبيعة ومجنون ليلاها وواصف بدائعها وحلاها وكالبهاء زهير سيد من ضحك في القول وبكى وأفصح من عتب على الاحبة واشتكى وحسبك انه لو اجتمع ألف شاعر يعززهم ألف ناثر على ان يحلوا شعر البهاء أو يأتوا بنثر في سهولته لانصرفوا عنه وهو كما هو»

ومن كان نظره في البهاء زهير ورأيه فيه هكذا كيف يكون رأيه في فحول الشعراء كمسلم بن الوليد وأبي تمام والبحتري وابن الرومي والأرجاني . ثم هو بعد ذلك ينزل بالشعر العربي الى أن يقول :

«ثم طلبت العلم في أوربا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم وعلمت أني مسؤول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه وأني لا اؤدي شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها واذ كنت أعتقد ان الاوهام اذا تمكنت من أمة كانت لباغي ابادتها كالافعوان لا يطاق لقاؤه ويؤخذ من خلف باطراف البنان جملت أبعث بقصائد المديح من أوربا مملوءة من جديد المعاني وحديث الاساليب بقدر الامكان»

ومعنى هذا انه وجد نور السبيل الى الشعر العربي في أوربا من أول يوم وانه وجد في مصر أوهاماً كالثعبان لا يؤخذ الا بالحيلة فاحتال عليه بقصائده على الاسلوب العربي الجديد الاوربي لابادة تلك الاوهام التي تمكنت من الامة العربية

وهذا أغرب ما روي لان الشعر

ألفاظ ومعان فالرجوع الى العربية والأخذ عن أهلها واجب من جهة الالفاظ أما من جهة المعاني فقد طالعنا ماقدرنا على مطالعته من شعر الغربيين فلم نجدهم أطول باعا من الشرقيين في المعاني بل الشرقيون يفوقونهم فيها وهم الى الآن لايزالون في المعاني عيالا على اليونانيين والفرس والعرب ينتحلونها ويزينون بها أشعارهم وأما من جهة المواضيع الشعرية والتغني بالطبيعة ووصف الكون مما يشير اليه في مقدمته فهو يشهد نفسه: «ان شعراء العرب حكماء لم تعزب عنهم الحقائق الكبر ولم يفتهم تقرير المبادئ العالية وانهم أقدر الامم على تقريبها من الاذهان واظهارها في اجلى وأجمل صور البيان». وقد قال شعراء الشرق ماقالوا في هذه الابواب فما على الشاعر الجديد الا أن يتصفح دواوينهم فيجد فيها ضالته التي ينشدها فان رآهم قد فاتهم شيء أو اغفلوا باباً في الشعر لم يفتحوه فليقرعه وليتحف به أهل زمانه والكون والطبيعة امامه في كل زمان ومكان وهو في غنى عن التطوح بالشعر العربي الى أرض أوربا ليستنير بنورهداها ويحتذي الصراط المستقيم بها

هـذا مارأيناه في القسم الاول من مقدمة الديوان وسنتبعه بما نراه في القسم الذي خصصه الشاعر الفاضل للكلام عن نفسه ونحن لانشك في انه يحمل كل كلامنا في هذا الباب على أحسن محمل فما غرضنا الا خدمته وخدمة الادب معه وهو للادب خير مساعد ومعين

حوادث داخلية

«أمر مبكياتك لامضحكاتك»

من الاقوال المأثورة «أعوذ بالله من قولة أنا» و

Voulez-vous qu'on dise de bien de vous ? n'en dites point.

«اذا أردت ان يثنى عليك فلا تثن على نفسك»

سلك الشاعر الفاضل في مقدمته في الكلام على نفسه مسلكا لم تسلكه الشعراء من قبله في دواوينهم بل كانوا يتركون لغيرهم الكلام عنهم وغاية مارأيناه من المؤلفين للكتب العربية أنهم اذا أرادوا الكلام على أنفسهم فلا يتكلمون الا عن أصولهم في الأدب لاعن أصولهم في النسب فيذكر الواحد منهم ممن أخذ وعمن تلقى وعلى من قرأ وماذا حفظ . أما الشاعر الفاضل فقد ذكر لنفسه أصولا أربعة في النسب ولم يذكر له أصلا واحداً في الادب اذ قال «أنا اذاً عربي . تركي . يوناني . جركسي بجدتي لابي . أصول أربعة . في فرع مجتمعة .»

ليس على الله بمستنكر
أن يجمع العالم في واحد

وكل من قرأ كلامه في مقدمته يراه يدور على أربعة أشياء. الزهو . والسهو . والحشو . وسلامة النية .

فمن قوله في الزهو «معذرتي الى الفريق الاول ان من يعرض صورته على الناس كمن يعرض وجهه عليهم وأعوذ بالله وبالمحبين أن أكون ذلك الرجل على أن صورتي ماعشت بينهم ينظرون اليها فاذا مت فليأخذوها من أهلي اذا جد بهم الحرص عليها .وللآخرين أقول اني لاأزال في أول النشأة وأن حياتي لم تحفل بعد بالعجائب ولم تمتلئ من الفوائد ولا المصائب حتى أحدث الناس بأخبارها لكنني لا أثق بيومي الآتي وأخاف بعدي رجوم الظن وضلالات الاحاديث»

هذا هو الزهو المضاعف وصور الملوك كما لايخفاه في أيدي الناس وصور العلماء والشعراء في هذا العصر في صدور كتبهم ودواوينهم . وتكفله بحرص الناس على صورته بعد موته من ذلك الزهو أيضاً .

ومن قوله في هـذا الباب في ذكر جده وجدته «حتى توفي جدي وهو وكيل خاصة الخديوي اسماعيل باشا فأمر بنقل مرتبه برمته الى أرملته وأن يحسب ذلك معاشاً لا احساناً» وقوله حاكياً عن نفسه في المدرسة التجهيزية «فكنت التلميذ الثاني لهذه المدرسة وأنا في الخامسة عشرة وكان ناظرها المرحوم صادق باشا شنن قد حصل لي من النظارة على المجانية بوجه الاستثناء لاعن حاجة اليها»

ومن الزهو أيضاً قوله «أخذتني جدتي لامي من المهد وهي التي أرثيها في هـذه المجموعة وكانت منعمة موسرة فكفلتني لوالدي وكانت تحنو عليّ فوق حنوهما وترى لي مخايل في البر مرجوة . حدثتني أنها دخلت بي على الخديوي اسماعيل وأنا في الثالثة من عمري وكان بصري لا ينزل من السماء من اختلال أعصابه فطلب الخديوي بدرة من الذهب

ثم نثرها على البساط عند قدميه فوقعت على الذهب اشتغل بجمعه والعب به فقال لجدته اصنعي معه مثل هذا فانه لايلبث أن يعتاد النظر الى الارض قالت هـذا دواء لايخرج الا من صيدليتك يامولاي قال جيئي به اليّ متى شئت اني آخر من ينثر الذهب في مصر »

من كان طيب عنيه اسماعيل وصيدليته خزائن مصر وهو في الثالثة من عمره لا بدع اذا كان الزهو ترب صباه ورفيق حياته

وختام باب الزهو قوله عنـد الكلام عن وفاة أبيه « كانت وفاة والدي من نحو ثلاث سـنوات فكان لي عجباً أن وجدت بين أوراقه شيئاً كثيراً من مشتت منظومي ومنثوري مانشر منهما ومالم ينشر قد كتب بعضه بالحبر والبعض الآخر بالرصاص والكل خط يد المرحوم وقدلفه في ورقة كتبت عليها هذه العبارة ، هـذا ماتيسر لي جمعه من أقوال ولدي أحمدوهو يطلب العـلم في أوربا فكنت كأني أراه . واني آمره أن يجمعـه ثم ينشره للناس لأنه لايجد بعدي من يعتنى بشؤنه وربما لم يوجد بعده من يعنى بالشعروالآداب»

على هذا فالشاعر في رأى أبيه خاتم الشـعراء والادباء

ومن باب السهو عن حسن التعبير قوله عن أبيه في مناقب جده « ثم تداولت الايام . وتعاقب الولاة الفخام . وهو يتقلد المراتب العاليـه . ويتقلب في المناصب الساميـه . الى أن أقامه سعيد باشا اميناً للكمارك المصريه فكانت وفاته فى هـذا العمل عن ثروة راضية بددها أبي في « سكرة الشباب » ثم عاش بعمله غيرنادم ولامحروم وعشت في ظله وأنا واحده اسمع بما كان من سـعة رزقه ولا أراني في ضيق حتى أندب تلك السعة فكأنه رأى لي كما رأى لنفسـه من قبل ان لااقتات من فضلات الموتى »

سكرة الشباب بأزاء ضياع المال من والده سهو عن حسن التعبير كان يجل ادبه منه وتعبيره عن الارث بفضلات الموتى سهو ايضاً عن حسن التعبير يعز سماعه على الوارثين لأن الارث رزق من اطهر الارزاق منذ خلق الله آدم فلا يقال لغني ورث مالا ولا لملك ورث ملكاً انه يقتات من فضلات الموتى

ومن هذا الباب قوله عند ذكر جده وجدته وكان الخديوي المشار اليه « اسماعيل » يقول عنهما لم أر اعف منه ولا أقنع من زوجته ولو لم يسمه ابي حليما لحلمه لسميته عفيفاً لعفته »

السهو في التعبير هنا لايغتفر للاديب . سأل أحد الامراء اديباً فقال أينا أكبر فقال له الأديب حضرت زفاف أمك المباركة على أبيك الطيب . هنا تحرز الشاعر من خطابه بأنا أكبر منك أولا وتحرز ثانياً فلم يقل أمك الطيبة بل هرب منها الى ماهو أليق بالأدب

ومن باب السهو في التعبير قوله عن المغفور له توفيق باشا « فتحلى الحليم بصورة الغضب » وليس الغضب حليـة يتحلى بها

ومنه قوله عند تبشير المرحوم توفيق باشا له بتعيين أبيه مفتشاً في الخاصة الخديويه والوعد بتعيينه هو أيضاً « ثم مد العزيز الي يده فقبلتها واجما قد غلب علي السرور حتى أنساني الشعر وكان ذلك وقته »

التعبير بالواجم هنا في غـير موضعه تقول وجم الرجل وجوماً سكت على غيظ وقيـل سكت وعجز عن التكلم من كثرة الغم والخوف والواجم العبوس المطرق لشدة الحزن يقال مالي أراك واقفاً واجما وهو واجم ودمعه ساجم

ومن باب سلامة النية ما يحكيه عن المرحوم الشيخ علي الليثي من قصة المنام والخرق في الاسلام قال « حدثني سيد ندماء هذا العصر المرحوم الشيخ علي الليثي قال لقيت أباك وأنت حمل لم يوضع بعد فقص علي حلما رآه في نومه فقلت له وأنا أمازحـه ليولدن لك ولد يخرق كما تقول العامة خرقا في الاسلام ثم اتفق أني عدت الشيخ في مرض المـوت وكانت في يده نسخة من جريدة الاهرام فابتدر خطابي يقول هذا تأويل رؤيا أبيك يا شوقي فوالله ما قالها قبل في الاسلام أحد قلت وما تلك يامولاي قال قصيدتك في وصف « البال » التي تقول في مطلعها

حف كأسها الحبب

فهي فضة ذهب »

وكل من عرف المرحوم الشيخ علي الليثي وما كان عليـه من الميل الى ارسال النكات المستظرفة أدرك لاول وهلة موضع النكتة في مسألة الخرق في هذه القصيدة المتفرنجة ولو كان غرضـه غـير التنكيت لقال « لم يقل مثلها الشعراء » ولم يقـل « لم يقلها أحـد في الاسـلام » فحملها الشاعر الفاضل بسلامة نيته محمل التقريظ والاطراء

ومما يدخل في هذا الباب مانقله عن المرحوم الشيخ علي الليثي أيضاً قوله عنـد تكلمه على اختـلال أعصاب بصره « وكان المرحوم الشيخ علي الليثي كلما التقت عينه بعيني ينشد هذا المصراع للمتنبي

ـ محاجر مسك ركبت فوق زئبق ـ »

وأما الحشو في كلامه فنـذكر منـه

شيئاً يدل عليه فمن ذلك قوله عند ذكر استدعاء المرحوم توفيق باشا له من ساحة عابدين » فخرجت قبيل الاصيل في حاجة لي على حمار أبيض كان لوالدي »

ومنه قوله عند الكلام عن دراسته في باريس « أصبت بمرض شديد كنت فيه بين الحياة والموت فاستخدمت ممرضة تسهر عليّ وتعمل باشارتي في الحركة والسكنة فكنت أسمعها وأنا في سكرات الحمى تقول أفي مثل هذا الشباب تذهبون ثم تكفكف الدمع لكن الله خيب ظنونها ومن عليّ بالشفاء »

ومن أمثال هذا الحشو كثير مما لا ينتفع به القارئ ولا يستفيد منه السامع ويضيق بنا المقام عن سرده وقد آن لنا أن ننتهي من نقد المقدمة ونبتدئ بنقد الشعر وموعدنا الاعداد الآتية

حوادث داخلية

« أمر مبكياتك لا مضحكاتك »

اختفت عادة الانتقاد للكتب عن الناس والفت أذهانهم التقريظ مدحاً واطراء فصار الانتقاد مهجوراً بينهم غريباً فيهم حتى ظنوه ذاماً وحسبوه عاباً ولما وضعنا ديوان حضرة الشاعر الفاضل شوقي بك موضع العناية والاهتمام به وشرعنا في انتقاده قياماً بخدمة الادب على عادة الجرائد الغربية في هذا الباب وهم الناس في اننا قصدنا ذلك من وجه التحامل ولقد أخطأوا في وهمهم فان صحبتنا مع هذا الصاحب الفاضل لم تزل على ما كانت عليه من الصفاء ولم يؤثر عليها الانتقاد شيئاً لعلمه ولعلمنا بأن الانتقاد دائر على ما قيل لا على من قال ولذلك استغربنا قيام من قام للرد علينا مستتر الاسم تحت الالف والراء وكدنا نسيء الظن بصاحبنا وهممنا بالرد عليه لولا أن جمعنا واياه مجلس فسألناه عن ذلك الكاتب فتبين لنا منه انه لم يكن يعرفه وأنه لا يقول بقوله وأن ما كتبه كان على غير علم منه وأنه لا يزال يقدر الانتقاد قدره ويحمله على حسن الاهتمام بديوانه فمن أجل هذا عدلنا عن النقد على الرد وطرحناه في جانب المسامحة والاغضاء كما جرت عليه عادتنا مع من يتهافت علينا ويتحرش بنا لاننا لا نرى في الكلام معه من فائدة للقراء بل نجد من الحكمة أن نمر بلغوه مر الكرام تأدباً بأدب القرآن الكريم في قوله عز وجل { واذا مروا باللغو مروا كراماً }

والآن نأخذ في نقد الشعر سائلين حضرة الشاعر الفاضل أن يكون دائم الاعتقاد في محض نصحنا وصفاء مودتنا

نقد الشعر

قال حضرة الشاعر الفاضل في أول الديوان من باب {الادب والتاريخ}

خدعوها بقولهم حسناء
والغواني يغرهن الثناء

قوله خدعوها يفهم منه أن المشبب بها غير حسناء لأن الخداع لا يكون بالحقيقة واذا أردت أن تخدع الشوهاء فقل لها حسناء وهو ينافي قوله في البيت الثاني

ما تراها تناست اسمي لما
كثرت في غرامها الاسماء

وخدعوها بمعنى ختلوها وأرادوا بها المكروه من حيث لا تعلمه

ويعجبنا من هذه القصيدة قوله

يوم كنا ولا تسل كيف كنا
نتهادى من الهوى ما نشاء
وعلينا من العفاف رقيب
تعبت في مراسه الاهواء

جاذبتني ثوبي العصي وقالت
أنتم الناس أيها الشعراء
فاتقوا الله في خداع العذارى
فالعذارى قلوبهن هواء

وهذا من بديع الكلام وجيد الشعر ومما نعده من محاسنه ونراه من المعاني المبتكرة قوله

سمت لك صورتي وأتاك شخصي
وسار الظل نحوك والجهات
لان الروح عندك وهي أصل
وحيث الاصل تسعى الملحقات
وهبها صورة من غير روح
أليس من القبول لها حياة

ومما نعيبه عليه قوله من أبيات

وقطعة خد بينما هي جنة
لعينيك يا رائي اذا هي نار

لان القطعة بغير الخد أنسب ولو قال صفحة خد لكان التعبير أحسن وأجمل أما بقية الابيات فهي من رائق الشعر ورقيقه وهي

اذا برزت ود النهار قميصها
يغير به شمس الضحى فتغار
وان نهضت للمشي ودقوامها
نساء طوال حولها وقصار
لها مبسم عاش العقيق لاجله
وعاشت لآل في العقيق صغار

ومما ننتقد عليه قوله من أبيات

وكل ذي همة شريف
يقوم للخلق بالخدامه

لان لفظة « خدامه » ليست من اللغة العربية في شيء . ويتبع الانتقاد

﴿ نقد الشعر ﴾

قال حضرة الشاعر الفاضل شوقي بك من قصيدة في باب الوصف من ديوانه يصف ليلة راقصة فى سراي عابدين

أقبلت شموس ضحى
مالهن منتقب
الظلام رايتها
وهي جيشه اللجب

تشبيه الظلام بالراية لهذا الجيش اللطيف جيش شموس الضحى لامناسبة له الا اذا أراد أن يشبهه بجيش خراساني يقوده أبو مسلم تحت الراية السوداء والعجب لهذه الشموس المسفرة التي ليس لها منتقب كيف انها لم تمزق هذه الراية

وقال منها فى وصف العزيز

فهو بينهم عمر
والوفود تنتدب

تشبيه العزيز بعمر رضي الله عنه في هذا المجلس مجلس الطارب والعزف والرقص والقصف والقدود والخدود والصدور والنهود والنحور والعقود غير لائق بالمقام الا اذا أراد الشاعر بعمر عمر بن أبي ربيعة

وقال منها

فهي آنة صعد
وهي آنة صبب

لايقال في اللغة «آنة» بل يقال «آونة» وهي جمع «الأوان» أي الوقت والحين يقال هو يفعل ذلك آونة وأنا آتيه آونة بعد آونة

ومنها قوله بعد ان وصف المائدة «البوفيه»

والطعام حاضره
والمزيد منتهب
بارد ومن عجب
يشتهى ويطلب

كذا البيت وليس من العجب أن يشتهى البارد ويطلب

وقال منها

والحصور واهية
بالبنان تنجذب
مالت الا كف بها
فهي أغصن نهب

الغصن لايجمع في اللغة الاعلى غصون وغصنة وأغصان

ومطلع هذه القصيدة من المطالع البديعة وهو

حف كأسها الحبب
فهي فضة ذهب

ومن محاسنه فيها قوله في الخمر

راحة النفوس وهل
عند راحة تعب
يانديم خف بها
لاكبا بك الطرب

ومن المحاسن أيضاً قوله

تنجلي ولي خلق
ينجلي وينسكب

منها فى وصف «السراي»

شرفت نوافذه
فهي منظر عجب
واستنار رفرفه
والسجوف والحجب
تعجب العيون له
كيف تسكن الشهب

المقتطف

الجزء السادس من المجلد الرابع والعشرين

١ يونيو (حزيران) سنة ١٩٠٠ — الموافق ٣ صفر سنة ١٣١٨

الشوقيات

لحضرة الكاتب المجيد خليل افندي ثابت

ظهرت الشوقيات فانبرى لها الكتبة والشعراء والادباء بين مادحٍ ومقرظٍ ومنتقدٍ ومطرٍ وكان بين هؤلاء نفرٌ ممن يتأبط اللسان والاساس والصحاح والقاموس فنقبوا عن صحة الفاظها وبحثوا في صاحبها أشاعرٌ هو ام شاعرٌ وناثرٌ معاً. وتلقت الجرائد والمجلاَّت الشوقيات بعد ان انتظرتها بذاهب الصبر فاحلتها محلها وانزلتها مكاناً رفيعاً

على ان صاحب الشوقيات لم يمثلها للطبع كي يدفعها الى الشعراء فقط ولا الى متأبطي اللسان والاساس وانما اتحف بكتابهِ جمهور القراء واكثرهم غير شاعر بدليل ما جاء في الديوان من الاقاصيص المنظومة وما وضع فيهِ عمداً للصغار وما فيهِ من وصف الحياة البيتية مما هو موجه الى عامة القراء لا الى خاصتهم وهو عذري في هذه الرسالة فاني منتقد الشوقيات لا كشاعر لان بضاعتي في هذه الصناعة مزجاة لكن الشوقيات خلّت في البال اثراً لا بأس من رسمهِ على صفحات الاوراق بعد ان نقش على صفحات القلوب اذ المناظر يختلف جمالها بتباين موقف الناظر اليها وتستجلي العين دقائقها بتنقل الرائي

ورثنا الشعر عن شعراء الجاهلية فخراً وغزلاً ومدحاً وهجاء وجداً وهزلاً ورثاء ووصفاً وحكمة وامثالاً وتوجعاً وتحسراً كما اشار اليهِ صاحب الشوقيات في صدر ديوانهِ. ولم نزل نصبو الى الشعر ونعجب بقائليهِ حتى ان جمهورنا ليطرب اذا سمع الكلام الموزون لما في اوزان الشعر العربي من حسن التقاطيع وجمال التوقيع فكأن الموسيقى مدفونة في اجزائهِ تكاد تبعث اذا لفظت تلك الاجزاء فاذا تغنيت بها هبت كاسية حلة الحياة

لكننا لم نتجر بارثنا ولم نتطلب نموهُ فالشاعر العربي في القرن التاسع عشر لا يزال يحدي الابل ويبكي لهبوب ريح الحجاز ويترنح لذكر الرقمتين فتبدو لهُ المركبات الحديثة في صور هوادج البدو ويرى في الاهرام اطلال الاحياء فلا يريد ان يعلم سوى ما علمهُ امرؤُ القيس وشركاؤُهُ اذ يخال الابتعاد عن خطتهم حطة من قدر الشعر ودليلاً على عدم تضلع ناظمهِ من فصنعنا للشعر قالباً من حديد ضمناهُ قرائحنا وخطرات افكارنا كما يفعل اهل الصين باقدام بناتهم فلا القالب يتسع ولا الرجل تنمو والنتيجة واحدة في الحالين اعجاب في غير محلهِ وانحطاط حيث يجب النمو والقوة ولكم من شاعر عربي في الزمان الحاضر يأنف ان يعزى اليهِ هذا البيت

تقول بابا انا دحًّا وهو كخّ معناهُ بابا لي وحدي وما طخ

بين ان الكثيرين من الاباء والامهات يفرحون لدى قراءتهم القصيدة التي منها هذا البيت اذ يرون فيها ما يمثل افعال اطفالهم واخلاقهم وهم اعز ما وهبهم الله تمثيلاً يعجز عنهُ المصورون. على ان صاحب هذا البيت وهذه القصيدة هو راثي اسمعيل باشا الخديوي الاسبق بمثل ما لم يرثَ بهِ امير في قصيدتهِ التي مطلعها

حلم مدهُ الكرى لك مدًّا وصدى ترتجي لحلمك ردًّا

فشاعر الشوقيات ضرب في سبل تحاماها الشعراء اما جهلاً منهم بها وخوفاً من الضلال فيها او استخفافاً ومحافظة على القديم ان يلمَّ بهِ تغيير يذهب ببهجتهِ فكأن الشعر في عيونهم بقايا القوم الاول مما نراهُ في هياكل لقصر وكرنك يجوز تقليدهُ ولكن يحرَّم تبديلهُ وفاتهم ان الشعر يتغير بتغير البلدان واختلاف طبائع الامم ويرافقها في احوالها المتباينة فهو طوراً في مقام واصف ابهة الملك وعزة البلاد وتارة في مقام المفاخر بما خلفهُ الاباء والاجداد وآونة يمثل عظمة الطبيعة وجمالها وحيناً يعكس في عين المرء او الشعب صورة اخلاقهِ وارائهِ. تلك غاية الشعر والاَّ فاذا اقتصر على تشبيه الممدوح بالبحر والسحاب والشمس والقمر وعلى تعداد الزلازل والنوازل التي انتابت الارض لوفاة من لا يعرفهُ الاَّ اهل بلدهِ كان الشعر صناعة حقيرة جداً لكنهُ اذا تطالَ الى السموات العلى وركب متن السحاب وجاب مخادع النفس والقلب فنظر في هذا وذاك وجاء المعاني الجديدة المبتكرة او البس المعروف منها ثوباً قشيباً فاخلق بهِ ان يستظهرهُ الفتيان ويقبل على قراءتهِ الكهول والشبان ويرتاح اليهِ الشيوخ ذلك ما يراد بالشعر وذلك ما نطالب بهِ الشعراء

ولو جمع اكثر ما قيل في هذا العصر من الشعر العربي في مصر وسائر الديار العربية لألفي من النوع الاول الاَّ قصائد يحرص عليها أولو الذوق حرص الشحيح على مالهِ وقليل ما هي

وقد قرأتُ وانا في ارض الشام نتفاً من شعر احمد بك شوقي بقيتُ بعدها اتشوف الى غيرها من نظامهِ حتى اعلن عزمهُ على طبع ديوانهِ فانتظرت في جملة من انتظر وانا احسب الكتاب لن يصدر فلما تلقيتهُ اتخذتهُ رفيق السهر وانيس السمر فاجلى لي عن دُرَرٍ حبذا هي من درر فان لم يكن فيهِ الاَّ قولهُ في الذكرى

يا غاب بولون ولي ذمم عليك ولي عهود
زمن تقضى للهوى ولنا بظلك هل يعود
حلم اريد رجوعهُ ورجوع احلامي بعيد
وهب الزمان اعادها هل للشبيبة من يعيد

او قولهُ في وصف عبد الازل باشا

فقيل أنــل اقدامك الارض انهــا ابرُّ جواداً ان فعلت وانجبُ
فقــال أيرضى واهب النصر اننا نموت كــموت الغانيات ونعطبُ
ذروني وشأني والوغى لا مبــالياً الى الموت امشي ام الى الموتِ اركب
أيحملني عمرًا ويحمي شبيبتي واخذلهُ في وهنهِ واخيبُ
اذا نحن متنا فادفنونا بيقعة يظلّ بذكرانا ثراهــا يطيبُ
ولا تعجبوا ان تبتلي الخيل انها لها مثل ما للناس في الموت مشربُ

فقد جمع الرجل في هذه الابيات من وصف البأس وثبات الجاش وحفظ الولاء وعدم الرهبة من الموت مع شدة الايقان بالله وحسن الخبرة بالاخلاق حتى اخلاق الحيوان ما يشهد لهُ بطول الباع وبعد النظر كل ذلك بالكلام الطيب لا يشوبهُ شيءٌ من التعقيد والابهام او قولهُ في وصف الشمس

هي الشمس كانت كما شاءها ممات القديم حياة الجديد
تردُ المياه الى حدّها وتبلي جبال الصفا والحديد
وتطلع بالعيش او بالردى على الزرع قائمة والحصيد
وتسعى لذا الناس معا سعت بخير الوعود وشرّ الوعيــد
وقد تجلى اذا اقبلتْ بنعمى الشقيّ وبؤس السعيد
وقد تتــولى اذا ادبرت وليست بمأمونة ان تعود
فــا الغروب يهيج الاسى وكان الشروق لنا ايّ عيد

هذا من العلم والحكمة والحقائق وحكاية العواطف في سبعة أبيات من الشعر لا غبار على رصفها ولا على نسب ألفاظها. او قولهُ في بداءة الحب ونموهِ

نظرة فابتسامة فسلامٌ فكلام فموعد فلقاء

فقد فضل التلمساني في بيتهِ المشهور

رأى لحبُّ فرام الوصل فامتنعوا فسام صبرًا فاعيي نيلهُ فقضى

فان الاول اقرب الى الحقيقة مما يراهُ الناس كل يوم وما يمارسهُ اهل الحب وادعى الى الآداب بما خلص فيهِ من شائبة الطهارة في الحب ولا حاجة بي الى القول ان البيت يسيل رقة وعذوبة. او قولهُ في الانتقاد

ارى زمرًا مشيعة واسمع ايما صوتِ
ولو عقــلوا لما فعــلوا جلال الموت في الموت

ولا اتولى ايراد الشواهد والامثلة مما يعجبني اقتباسهُ من هذا الشعر النفيس فان فعلت ضاقت هذه المجلة عن ان تسعها وانما اشير بعد الى قصيدتين اولاهما الهمزية في تاريخ حوادث وادي النيل فقد دلَّ بها على مقدرة تبشرنا انهُ يضع قصيدة تمثل حادثة عظيمة مما يسمى في الانكليزية Epic وفي الفرنسوية Epique كالالياذة والفردوس المفقود والانفرنو وغيرها او كالقصيدة الهندية التي عرب خلاصتها الوجيه الخواجه ديمتري خلاط عن الفرنسية ونشرها المقتطف في المجلد الحادي عشر

والقصيدة الثانية التي عنوانها "اثر البال في البال" وحسبها ما قالهُ فيها المرحوم الشيخ الليثي

وقد قسم ابن الاثير شعر المتنبي اقساماً خمسة وقال في عرض النظر فيها انهُ كان يخلق باحمد انهُ كان يضرب عن نشر شعر صباه اذ جلب عليهِ نقد الناس ولومهم. ومن يراجع

الشوقيات يرَ منظومات صاحبها ايام الصبا فيشعر انها ليست من طبقة ما نظمهُ في الخمس الأخَر من سني الديوان خذ مثلاً لذلك قصائدهُ في مدح المغفور لهُ الخديوي السابق من مثل قولهِ

سفر الحبيب فقلت يا عين انظري وتنزهي في حسن ذاك المنظرِ

وقولهِ هي الجزيرة فاحذر فتنة النظر وكيف والحب يأتي غير منتظر

لكنهُ احسن اذ اثبتها لان في اثباتها فائدة للمطالع فيرى بالمقابلة مبلغ نموّ ملكة الشعر في صاحب الشوقيات بعد ان يتضح لديهِ من قصائد الصبا هذه ان الرجل شاعرٌ مطبوع تزيد الايام ما يقول تهذيباً وحسناً وبهاء

والشوقيات جامعة لامرين تشارك في الواحد منهما خير اشعار العرب في الابواب المشهورة كالمدح والرثاء والفخر والوصف وطبقتها في هذه عالية. وتنفرد في الثاني عن المعروف من الاشعار العربية في كثير من الابواب. ولا ريب ان هذا الانفراد يجعلها محلاً رفيعاً في عيون القوم من المصريين خاصة والناطقين بالضاد عامة. والذي يظهر لي ان صاحب الشوقيات ذاق لذة الحياة البيتية ودرس اخلاق الصغار فاستطاع ان يفتح للشعر العربي باباً كان مقفلاً. ولا ادلّ على سلامة ذوقهِ من افتتانهِ بجمال الطبيعة وتقديرهِ ذلك الجمال قدرهُ وحسن وصفهِ اياهُ وقصائدهُ في ابنتهِ وابنهِ على اختلاف مغازيها ومواضيعها شاهد عدل على صحة ما اقول

ولا ريب في ان مقامهُ في باريس زمناً اثر في طباعهِ واخلاقهِ بما فيها من الميل الى الشعر فرأى هناك ما لا يراهُ الشاعر العربي عادةً وقد زاد في ذلك الاثر وقوفهُ على الشعر الاجنبي كما يتضح من بعض تشابيههِ وتلميحاتهِ ولا يعاب ذلك فيهِ فالحكيم يلتقط الدرر ولو من مزبلة فكيف بها وهي في خزائات اصحاب التمدن والعلم وانما يعاب على الانسان تمسكهُ بالتقليد وهو يرى في الخروج عنهُ فائدة وفي كسر قيودهِ نفعاً وكسباً للناس. ولا تعزى اليَّ المغالاة في تقدي الديوان فالشعر عزيز المطلب عزيز المثال والاَّ فالنظم سهل والناظمون كثيرون لكن الشعراء في العالم معدودون فان امة الانكليز الغنية بالتقاليد و بالمعارف والمشهورة بشدة ميل افرادها الى المطالعة والدرس والمعروفة بانتشار العلوم والآداب في بلادها وقفت وقفة الحائر يوم مات شاعرها المكلل تنيسون لا ترى من تقيمهُ مقامهُ ولا تدري ما تفعل ولم يقع الانتخاب على المستر اوستن الاَّ لانهُ خير الموجود لا لانهُ يناظر سلفهُ او يماثلهُ شعراً وحسن منظوم

وصاحب الشوقيات من الشعراء الذين ادركوا للوطنية معنىً فاما من سلف من شعراء الجاهلية فلم يتعدوا وصف القبيلة التي ينتمون اليها. هذا كان مبلغ الوطنية فيهم فلم يفد هذا الحرف عندهم مفاده في هذه الايام واما في الاسلام فلان الشعراء الفوا في الدين جامعة اشد ربطاً من جامعة الوطنية فمن منهم المَّ بشيء من الحض على الاتحاد اتاهُ على هذا السبيل الاَّ افراداً من شعراء الاندلس فقد كان بينهم من رأى في بلادهِ من الجمال والحسن ما حملهُ على تفضيلها على سائر بلدان الله لكن لفظة الوطنية لم تصل الى ما نفهمهُ منها الاَّ حديثاً ولصاحب الشوقيات ان يزيد قراء شعرهِ ما شاء في هذا الباب اذ الشعر فيهِ عزيز نادر والامة في حاجة اليهِ

انما يعاب في الديوان تغلب المديح فيهِ على سائر ابوابهِ ولعل لصاحبهِ عذراً في ذلك بان مقامهُ من حيث هو شاعر الامير يقضي عليهِ بطرق هذا الباب والاَّ ففي مقدمة الكتاب ما يشير الى إنفتهِ من اتخاذ المدح خطة لهُ وغايةً يضرب اليها. ومن ينظر في قصائدهِ من هذا النوع يلقها على الغالب في اهل البيت العلويّ ان لم تكن في الخديويين منهم وانما كان يحسن بهِ لو اسقط منها شيئاً وابقى على شيء فالناس باتوا وقد سئموا قراءة المديح ولو كان من اعلى طبقات الشعر والممدوح من اعلى طبقات القوم. وحبذا شعرهُ من مثل قصيدتهِ البائية في وصف البال التي يقول في مطلعها

حفَّ كاسها الحب فهي فضة ذهب

او ما كان من باب القصيدة المحزنة التي اشرت اليها آنفاً

اما قصيدتهُ البائية في وصف الحرب بين الاتراك واليونان فما لا يخجل منهُ ابو الطيب المتنبي لو لم يكن فيها ما يؤاخذ عليهِ. وقد تقدَّم للمقتطف الاغرّ انتقاد هذه القصيدة يوم ظهرت. اما التاريخ (ويراد بهِ اللفظ الدال بحساب الجمل على تعيين الوقت) فليس لهُ فيهِ القدح المعلَّى كما في غيرهِ من ضروب الشعر خذ مثلاً قولهُ مؤرخاً جلوس الامير.

جئتها راقياً فيا عصر ارّخ جاء عباس مصرنا في ارتقاء

وقولهِ يا رب هذا القبر في سامي حماك وفي حنانك

حسبت عليك فارخوا حرم المفتش في جنانك

ولكن يقال في هذا المقام ان التاريخ صناعة لا تدل على مبلغ صاحبها من الشعر. وقد احسن صاحب الشوقيات بتنكيبهِ عنها فانها قتل للوقت اللهمَّ الاَّ اذا كان هنالك نكتة او تلميح الى آخر ما يستملح في تدوين تاريخ الحوادث والاعمال في شطر بيت او اقل من شطر

وهنا انتقل من انتقاد الكتاب من حيث هو مجموعة اشعارٍ الى الكتاب من حيث هو مجلد يتداولهُ الناس ويتخذونهُ مؤنساً وجليساً لهم في اوقات الفراغ فقد كان الاولى بصاحبهِ ان يحسن طبعهُ ويضبط الفاظهُ بالشكل اذ يعسر على غير الراسخين في العلم والشعر قراءة القصيدة او القصيدتين لاول مرة وتفهمها لما يقع في القراءة من الالتباس ولا فائدة من توجيه النظر الى الطبعة الاولى فهذه طُبعت وظهرت وانما يؤمل عند نفاد نسخها ان يراعى ما ذكر في الطبعة الثانية فتظهر كاسية حلة عربية بهية تسهل قراءتها على الجميع فيزيد في نفع الكتاب وفي رغبة القوم في اقتنائهِ ويلازم النموَّ النمو والارتقاء الارتقاء حتى نرى نسخاً من هذا الديوان تزين بها خزائن الكتب كما تزين بها خزائن العقول

الطبعة الأولى من ديوان حافظ ١٩٠١

ديوان حافظ

نشر حضرة الكاتب البليغ والشاعر الشهير محمد حافظ افندي ابرهيم الجزء الاول من ديوانهِ في ستة ابوابٍ المديح وشكوى الزمان والوصف والخمريات والمراثي والمقاطيع مفتتحاً بمقدمة بليغة في الشعر يتلوها مقدمة اخرى لشارحهِ حضرة الكاتب المدقق والشاعر المجيد محمد هلال افندي ابرهيم ومذيلاً بتقاريظ نخبة من افاضل الشعراء

ولقد طالعناهُ بقدر ما وسعنا الوقت فرأينا ان حضرة ناظمهِ توخَّى فيهِ المسلك الجديد الذي دلَّ عليهِ في مقدمتهِ بقولهِ "ان خير الشعر ما سبق دبيبهُ في النفس دبيب الغناء ثم سبح بها في عالم الخيال" وعلى هذه الخطة المثلى جرى اكثر شعراء هذا العصر الذين غاروا على الشعر العربي غيرة الضرائر وشقَّ عليهم ان يبقى اسير التقييد والتقليد مكبلاً بسلاسل الاحتذاء ومحصوراً في ابوابٍ لا يتجاوزها واساليب لا يتعدَّاها فأخذوا يمزّقون عنهُ تلك القيود ويدأبون على استرجاع مزيتهِ الضائعة ورونقهِ المفقود واستعادة مقامهِ الحقيقي بين الفنون الجميلة اي ان يكون حيًّا مؤثرًا يفعل في نفس سامعهِ ما يفعلهُ التوقيع الحسن والصورة الجميلة. او ما يفعلهُ الشعر نفسهُ في اللغة الانكليزية والفرنسوية وغيرهما من اللغات الاجنبية. وقد يصعب على الذين لا يعرفون غير اللغة العربية ان يدركوا الفرق العظيم بين مقام الشعر في لغتنا ومقامهِ في احدى اللغات الاوربية ولكننا اذا استفتيناهم في مئات من القصائد العربية وكانوا من المتصفين حكموا فيها ما يحكمهُ كل ذي ذوقٍ سليم وقالوا انها ليست من الشعر في شيء وان هي الاَّ كلام موزون. اما الشعر الانكليزي مثلاً فقلَّ ان تجد فيهِ ما يصح تطبيق هذا الحكم عليهِ وهكذا الفرنسوي والالماني وغيرهما. اذًا شعرنا قاصر جداً عن مجاراة الشعر الافرنجي على انهُ لا يصح نسبة هذا القصور الى لغتنا وهي مشهورة بسعتها وغناها بل شعراؤنا انفسهم هم المطالبون بهِ والمسؤولون عنهُ. واسباب قصورهم كثيرة منها انشغالهم بالتقليد في ما ينظمونهُ فيخالفون شعور النفس في سبيل التحدّي والاقتداء حرصاً على الاتيان باحدى النكات البيانية او المحسنات البديعية او التعابير الشعرية العربية التي لاكتها الالسنة من ايام الجاهلية. قلنا انهم يخالفون شعور النفس ولا ندري كيف يصح بعد ذلك ان يسمَّى مثل هذا الكلام شعراً. ومنها تكلُّف النظم او محاولتهُ حين لا تجد النفس اقل هشاشةٍ او ارتياح اليهِ فيأتونهُ وقد اعتاص عليهم لجموح الخاطر او جمود القريحة وينسون ان الشعر شعورٌ او إلهام يهبط على نفوس الشعراء هبوط الوحي على الانبياء ولهُ اوقات خاصةٌ وعوامل معينة تفعل في النفس فتشعر فتقول. وعبثاً يحاول الشاعر ان يقول طمعاً في حمل النفس على الشعور. وشعراؤنا لا يراعون هذه القاعدة غالباً بل يستسلمون الى الاضطرار والإكراه فيمدحون او يرثون او يتغزلون وهم غير

شاعرين يؤثر دافع الى شيء من ذلك . ولعل هذه الحقيقة من أكبر الحزازات الفاشية صدورهم فلا يحسن بنا ان نثير دفينها ونحرك سكونها

وشاعرنا حافظ افندي عالم حق العلم بهذا القصور وقد نهج مثل كثيرين من شعراء العصر منهج الإصلاح . لكنَّ الطفرة محال وطريق الإصلاح وعث كؤود لا يسهل قطعهُ بلا تحمل المشاق والاتعاب . فقد جرى في كثير من ديوانهِ على ما ذكرهُ في المقدمة فجاء شعرهُ سابحًا بالنفس في عالم الخيال واكثر ما ترى ذلك في باب شكوى الزمان ولا سيما في ما كتبهُ الى محرر المرأة في القصيدة التي مطلعها

لحاظك والايامُ جيش احاربه   فهذي مواضيهِ وهذي كتائبه

وفي القصيدة التي مستهلها

تناءيت عنكم فحُلَّت عرى   وضاعت عهودٌ على ما ارى

وفي باب الوصف وقد اجاد فيهِ ما شاء بقصيدة " دولة السيف ودولة المدافع " وهي

يا دولة القواضب الصقالِ   وصولة الذوابل العوالِ
كم شدت بين الاعصر الخوالي   ممالكًا غزيرة المنالِ
قامت بحد الابيض الفصَّالِ   ومن ذاك الاسمر العسَّالِ
راحت بها الايام والليالي   وخلفتها دولة الجلالِ
مملكة المدفع ذات الخالِ   قامت بحول النار والزلزالِ
فارهبت افئدة الابطالِ   ارهبها مزعزع الجبالِ
ومنزع الليوث في الدحالِ   وقاطع الآجال والآمالِ
وخاطف الارواح من اميالِ   يثور كالبركان في النزالِ
فيتبع الاهوالَ بالاهوالِ   ويرسل النار على التوالي
فيحطم الهامَ ولا يبالي   ما كوكب الرجم هوى من عالِ
فرٌّ كالفكر سرى بالبالِ   على عنيدٍ ماردٍ محتالِ
مسترق السمع في ضلالِ   من عالم التسبيح والاهلالِ
امضى وانكى منهُ في القتالِ   اذا سرت قنبلة الوبالِ
من فوهِ المحشوّ بالنكالِ   يندرم سيف ساحة المجالِ
بالبرق والرعد وبالآجالِ   ولم يكن كذلك الختالِ
يحزُّ في الهام وفي الاوصالِ   صامت قول ناطقَ الفعالِ
رأيتهُ كالقوم في المثالِ   مالوا عن القول الى الاعمالِ
فامتلكوا ناصية المعالي

وفي قصيدة " الكساء " وهي من ايات شعرهِ . ولهُ شيء كثير من ذلك في بابي المراثي والمقاطيع . لكنَّ المسلك الجديد الذي خطهُ في المقدمة لم يستطع استطراقهُ في بعض مدائحهِ ومراثيهِ واكثر خمرياتهِ ومقاطيعهِ وكأنهُ لم يقوَ على استئصال شأفة التقليد من ذهنهِ فأتاهُ سهوًا او اضطرارًا وجاء نظمهُ فيهِ كلامًا موزونًا لا شعرًا شاعرًا . فمن المدح قولهُ من قصيدةٍ

والملكُ فوقَ سرير الملك تحرسهُ   عينُ الالهِ وترعى أعينُ الشُّهُبِ

ومنها

فهو ابنُ اكرم من سادوا ومن ملكوا   وهو الاب المقتدى للسادة النُّجُبِ

ومن قصيدة أُخرى قولهُ

اني فتحتُ لها صدرًا تليق بهِ   ان لم تحلهُ فلرحمن حلاهُ
لم اخشَ من احدٍ في الشعر يسبقني   الاَّ فتى ما لهُ في السبقِ الاَّهُ

ومن الخمريات قولهُ

هذا الظلام أثار كامن دائي   يا ساقيَّ عليَّ بالصهباء
بالكاس او بالطاس او باثنيهما   او بالدنان فان فيهِ شفائي

ومنها

ياصاحبي كيف النزوع عن الطلا   ولقد بليتُ من الهموم بداء
والليل ارشدهُ ابوهُ لشقوتي   وكذا البنون على هوى الآباء

ومن قصيدة أُخرى

اوشك الديك ان يصيح ونفسي   بين همٍّ وبين غمٍّ وحدسِ
يا غلامُ المدامَ والكاس والطا   سَ وهيِّئْ لنا مكانًا كامسِ
واطلق الشمس من غياهب هذا الدَّ   نِّ واملأ من ذلك النور كاسي
واذن الصبح ان يلوح لعيني   من سناها فذاك وقت التحسي

ومن المراثي قولهُ

اني ليحزنني ان جاء ينشدهُ   داعي المنون واني غير منشودِ
أمست تنافس فيك الشهب من شرفٍ   ارضٌ تواريتَ فيها يا فتى الجودِ

ومن قصيدةٍ أُخرى

عطّلت فنَّ الشعر بعدك وانطوى   أجلُ القريض وموسم الشعراء

ومنها

شوقتنا للترب بعدك واشتهى   فيهِ الاقامة واحد العذراء

ومن مقاطيعهِ قولهُ

اخي والله قد ملئ الوطابُ   وداخلني بصحبتك ارتيابُ
رجوتك مرةً وعتبتُ اخرى   فلا اجدى الرجاء ولا العتابُ
نبذت مودتي فاهنأ ببعدي   فآخر عهدنا هذا الكتابُ

وقولهُ

ظبي الحمى بالله ما ضركا   اذا رأينا في الكرى طيفكا
وما الذي تخشاهُ لو انهم   قالوا فلانٌ في الهوى عبدكا
قد حرَّموا الرقَّ ولكنهم   ما حرَّموا رقَّ الهوى عندكا

فلا نظنُّ شاعرنا البليغ يقول بشعريَّة مثل هذه الابيات ولا نراهُ يدَّعي لها اقلَّ قوةٍ على ان تسبح بالنفس خطوة واحدة في عالم الخيال لانها منظومة في معانٍ تناهبتها الخواطر وتنازعتها القرائح فلم يبق لها في النفس شيء من التأثير فضلاً عن انها عاطلة الجيد من حلى السهولة والانسجام والرصانة والرشاقة والمتانة وغيرها مما ازدانت بهِ عرائس هذا الديوان العامر بآيات البلاغة وبينات البيان

فالناقد البصير يرى منظومات شاعرنا البليغ مشهدًا للشعر الحديث الذي ارادهُ وتوخاهُ ومثالاً للشعر القديم الذي تنكّبهُ ولكنهُ اتاهُ وقد لا يودُّ ان يكون اتاهُ وهو على الجملة شاهدٌ عدلٌ لحضرة الناظم بتوقُّد القريحة ومضاء الخاطر . واستحقاقهِ للشكر العطرِ والثناء الوافر

القاهرة   اسعد داغر

المقتطف

مجلّة علميّة صناعيّة زراعيّة

لمنشئيها

يعقوب صرُّوف دكتور في الفلسفة
وفارس نمر دكتور في الفلسفة

المجلّد السادس والعشرون

الجزء الحادي عشر

نوفمبر (ت ٢) سنة ١٩٠١

قيمة الاشتراك في السنة ليرة انكليزيّة تدفع سلفًا

ثانيا : النثر

معركة نقدية حول رواية " عذراء الهند "

البيان

السنة الاولى — الجزء الرابع عشر

١٦ دسمبر سنة ١٨٩٧

آثار ادبية

رواية عذرآء الهند — انتهت الينا نسخةٌ من هذه الرواية العذرآء لحضرة منشئها الاديب المتفنن احمد بك شوقي الشاعر المشهور وهي روايةٌ غرامية غريبة السرد تنتهي وقائعها الى زمن رعمسيس الثاني المعروف باسم سيزستريس احد فراعنة مصر الاقدمين من عهدٍ لا يقلّ عن ثلاثة وثلاثين قرناً من الدهر[1] . والذي تبين لنا بعد تصفح جانب منها ان مؤلفها لم يقصد من وضعها الاّ تمثيل ما كان عليهِ اهل ذلك العصر من الخرافات والترّهات ولذلك اكثر فيها من ذكر الجنّ والعفاريت والسحرة والكهّان والمنجمين والرُّقى والطلاسم ووصف عجائب المخلوقات الوهمية والصور الخيالية من نحو « ثعابين خضر الألوان تنتصب على اطراف اذنابها في صورة امهات الموز واخرى صفرآء تعانق الاشجار وتتدفق بالانوار وافيالٍ عراضٍ طوال في اجرام الجبال تتخذ الطير في آذانها وظهورها اوكارًا وناسٍ في صورة القِرَدة ولهم خفة المَرَدة وشيخٍ كلما وقعت عينهُ على جماعةٍ منهم راحت نائمة وهي قائمة » الى ما شاكل ذلك مما لا نطيل بتعدادهِ ولا نتعرض لما ورآءهُ من قَصَص الرواية وتمحيص وقائعها لأنا لم نجد ثمة شيئاً مما يتوخاهُ واضعو الروايات في هذه الايام من المغازي الحكمية او الاغراض الادبية او الحقائق التاريخية ولذا فانّا نتخطى موضوع الرواية الى ما أُلبستهُ من العبارة العربية نومئ الى بعض ما فيها من مطارح النظر قضآءً لحق النقد ووفآءً بما ارصدنا لهُ انفسنا من الخدمة العلمية وهو ولا جَرَم شأنٌ كنا نودّ التفادي منهُ حرصاً على ولآء المؤلف لعلمنا بما للنقد من الوقع في نفوس الكثيرين من ادبآئنا بالقياس الى ما أَلِفوهُ من نعم كثيرٍ من الجرائد وتهافتها على الاطرآء تزلفاً وتمويهاً او جهلاً وتقصيرًا ومعاذ الله ان نكون ممن يقبل على الحق رشوةً او يرضى من امانة العلم ثمناً

فأول ما وقفنا عليهِ منها عبارة « الاهدآء » وقد رفع هذه الرواية الى مقام السدّة الخديوية اعزّها الله تعالى وكأن الذي زيّن لهُ ذلك مع ما اسلفنا من بيان فحواها ما تضمنتهُ من اتصال بعض وقائعها باحد ملوك مصر الاولين وهذا ايضاً مما نمسك عن الافاضة فيهِ وان كان لا يخلو من موضع نظرٍ لذوي الذوق السليم

قال في مطلع كلامهِ « الكاتب وما كتب غراس نعمآئك وجنى ظلك ومآئك » وهو كلام غريبٌ في هذا المقام لان مثل هذا انما يسمع من تلميذٍ لأستاذهِ لا من مربوبٍ لوليّ نعمتهِ والاّ فكيف يكون ما كتبهُ من غراس نعمة الامير وايّ علاقةٍ بين النعمآء والانشآء . وقولهُ « وجنى ظلك ومآئك » لا محلّ لذكر الظلّ هنا لانهُ لا يكون سبباً للجنى بل أحرِ بالغراس الذي يعيش في الظلّ ان لا يُجني ثمرًا

ثم قال « فاذا وُفّق ليرفع اليك عملاً فقد اسند افعالك في الفضل الى اسمآئك » وهو كلامٌ غامض لا يظهر الغرض منهُ وكأنهُ من قبيل ما تقدمهُ يريد أن اعمال هذا الكاتب مُستَمَدّةٌ منك فاذا اهدى اليك عملاً منها فكأنهُ اخذهُ منك وأهداهُ اليك وانظر اين هذا المعنى من ذلك التعبير . ولا يخفى على من عرف آداب الخطاب ان مثل هذا مما ينبغي تجنبهُ في مخاطبة الملوك والكبرآء تنزيهاً لهم عن التكليف في حلّ معضلهِ وانما يجوز في خطاب اهل الترسل والغوص على الغريب ممن لا يبالي بقضآء نصف يوم في حلّ مسئلةٍ من المسائل المشكلة

وقال في الصفحة التالية في الكلام عن وليّ عهد رمسيس « كان احبّ اخوتهِ الكثيرين الى الام » وهو من التراكيب التي منعها اهل العربية كما نصّ على ذلك الحريريّ في دُرّة الغوّاص وان تعقّبهُ الخفاجي بما لا يسلم من الردّ لان افعل التفضيل لا يضاف الاّ الى ما هو داخلٌ فيهِ فيقال زيدٌ افضل القوم وافضل اهل بلدهِ لانهُ واحدٌ منهم ولا يقال زيدٌ افضل اخوتهِ كما لا يقال افضل جيرانهِ مثلاً لانهُ غير داخل في جملتهم

ثم قال « وأجذَبهم بأزمّة الرأي العام وامتنهم اعلاقاً في القلوب » يريد بالاعلاق العلائق وهي لا تأتي بهذا المعنى انما الاعلاق جمع عِلق بالكسر وهو الشيء النفيس . وقولهُ « وأجذبهم بأزمّة الرأي العام » يريد وأجمعهم لأهوآء النفوس ونحو ذلك فجآء بهذه العبارة الغريبة وانما هي من المواضعات الافرنجية درجت عليها لغة الجرائد العربية في هذه الايام وليس كل ما تأتي بهِ الجرائد يجوز اتباعهُ . على ان هذه ليست العبارة الوحيدة التي اخذها عن الجرائد او سخّر لها سجيّتهُ من الفاظ الاعاجم فقد ورد لهُ بعد ذلك في الكلام عن الاميرة آثرت « وان الملك مَدِينٌ لنصحها الثمين » وهي من الالفاظ المعربة عن كلام الافرنج يقولون انا مديونٌ لفلان في هذا الامر اي لهُ عليّ الفضل فيهِ . وفي صفحة ٢٩ « قد روِّيا (اي الرجلان) على قُطرٍ من المملكة » اي روِّيا في مواضع منها . وفي صفحة ٤٣ « باحوا بسرّ المأمورية » اي بسرّ ما أُمروا بهِ وامثال

---

[1] ذكر المؤلف في صدر الرواية تحت عنوان تنبيه ان تاريخ حوادثها منذ ٣٣٠٠ سنة اي في عهد هذا الملك وهو الذي عليه أكثر المؤرخين وذكر في صفحة ٧ انها من نحو خمسين قرنا من الزمان وهو ما لم يقل به احد من المحققين

هذه العبارات في الرواية لا تُحصَى فنكتفي منها بهذا القدر. بل ربما تنازل الى استعمال اشياَء من اللغة العامّيّة كقولهِ في صفحة ١٤ « فأطرق المنجم برهةً » يعني هنيهةً من الزمان وانما البرهة الزمن الطويل واستعمالها للزمن القصير من اوهام العامة. وفي صفحة ٢٤ « تساعفهُ الصدفة » يريد بالصدفة الاتفاق او المقدور وهي من الاوضاع العامية كانهم اخذوها من المصادفة ولم ترد في شيء من كلام العرب ولا المولدين. وفي صفحة ٢٦ « عائلة بشرية » يعني بالعائلة الأُسرة او العشيرة وكانها تصحيح قول العامة « عيلة » وكلتاهما لا تأتي بهذا المعنى انما يقال عيال الرجل وعيّلهُ بالتشديد بمعنى الذين يتكفل بهم ويعولهم. وفي صفحة ٢٩ « ويرى جيئة الهوادس وذهابها في فؤادهِ » يريد بالهوادس خطرات الهموم وما يخالج منها في الصدر وانما هي من تحريفات العامة وصوابها الهواجس بالجيم الى غير ذلك

وقال في صفحة ٧ في الكلام على التاريخ المصري « وان الحقيقة معهُ لا يستقرّ بها خبر. فهي عينٌ تارةً وأثر. تحيا بججر وتموت بججر ». يريد فهي عينٌ تارةً وتارةً اثر فحذف احدى التارتين ولا وجه للحذف في هذا الموضع ولا يظهر لهُ غرضٌ الاّ ان يكون قصدهُ التعمية وافراغ الكلام في قالب اللغز. ثم انظر ما اراد بقولهِ « تحيا بجحر وتموت بجحر » وماذا يفهم بالحجر هنا وهل هذا الاّ ضربٌ من الرُّقى وشكلٌ من اشكال الحروف. على أن في الرواية كثيرًا من امثال هذه المعمّيات نورد بعضها لغرابتها كقولهِ في صفحة ٣٥ « وما عساي ناولتك مما فات التفاتي قدرهُ » وانظر الى قولهِ ما عساي ناولتك وايّ تركيب هذا. وفي صفحة ٦٢ « ان الفتاة محرَّمٌ عليها ان تركب البحر في عمرها مرّتين لا متاليتين ولا متعاقبتين » وفي الصفحة نفسها « كانت اشخاصهم ترق وتنطوي وتضمحل وتتلاشى متوارية ثم تتوارى متلاشية ». وفي صفحة ٦٩ « جاورك قبل جوار المآء والتيار فاستمار فاستنار واستدار وصار الى ما اليهِ صار ». وفي صفحة ٧١ « كان الفصل نيلا والليل خفيفًا ثقيلا جفيفًا بليلا صدئًا ثقيلا لا قصيرًا ولا طويلا وكان الليل في طفولتهِ الاولى لا ينفع الضال ولا يغني عن الساري فتيلا ». وفي صفحة ٩٣ « وستجدهم اما في السكر واما نائمين من السكر ». وفي صفحة ٩٤ « وقد اخذ اثنين منهم النوم والثالث مستمرٌ ما ينتهي فرغت الزجاجات ولم يفرغ من الشرب » !!!

وهناك الفاظٌ وتراكيب ليست باقلّ غرابةً مما ذكر. كقولهِ في صفحة ٣٧ « فتركهُ كذلك شيئًا ليس بالحيّ ». وفي صفحة ٣٨ « اجهد اذنيهِ » يريد ارهف اذنيهِ وحدَّد سمعهُ. وفي صفحة ٤٢ « فأخذ النوم يطمئن بمقاعدهِ من الاجفان ». وفيها « ارتجل نظارةً في الافق » ومثلهُ قولهُ في صفحة ٢٠ « قدم الصاحبان على منازل ذلك الثعبان فاذا نورهُ التام المحيط خيرٌ من الف شريط وهو على الاشجار يرتجل الانوار ». وفي صفحة ٤٨ « من خوفٍ مانعٍ للفكاك مفقدٍ للحراك » ولْيُنظَر ما معنى قولهِ مانعٍ للفكاك. ثم قال « وبالجملة وقعوا من الفزع في اضيق من الشراك » يريد بالشراك الشَّرَك وهو حبالة الصائد وانما الشراك السير الذي تشدّ بهِ النعل. وفي صفحة ٨٣ « اصبح كهلاً غير قادر المشيب ». وفي صفحة ٩٢ « ثم تواكل الثلاثة بالباب فلم يزالوا بهِ حتى كسروهُ » وانما يقال تواكل القوم اذا اتكل بعضهم على بعض فهو اقرب ان يكون على عكس مرادهِ. وفي صفحة ١١٨ « سلسلتان من تماثيل ابي الهول.. متقابلة متناقصة الاحجام تدريجيًّا فأوّلها كبير كبير وآخرها صغير صغير »

وعلى الجملة فان هذه الرواية كلها غرائب واغرب ما في تلك الغرائب صدورها عن مثل المؤلف على ما اشتهر بهِ من التقدم في الادب وطول مزاولتهِ لصناعة القلم وما نحسبهُ الاّ قصد مراعاة التنظير بين موضوع الرواية وعبارتها حتى تكون كلها غريبًا في غريب ولا عجب في الاديب ان يقصد مثل ذلك جريًا على مذهب القائل

وقالوا يا قبيح الوجه تهوى   مليحًا دونهُ السُّمر الدقاقُ
فقلت وهل انا الاّ اديبٌ   فكيف يفوتني هذا الطباقُ

اما شعرهُ في هذه الرواية فغالبهُ حسن رشيق النظم مليح السبك نورد منهُ قولهُ في صفة الحب

نظـرةٌ فابتسـامةٌ فسلامٌ   فكلامٌ فموعدٌ فلقـآءُ
ففراقٌ يكون منهُ دوآءٌ   او فراقٌ يكون منهُ الدآءُ

وانظر اين هذا النظم المنسجم والالفاظ المختارة من مثل ما ذُكر من كلامهِ في النثر وما ركب فيهِ من الغرابة والتكلف والتعقيد والبعد عن مقام الفصاحة وهذا ولا جَرَم مما يدلك على أن كلاًّ من النظم والنثر لغةٌ قائمةٌ بنفسها لا يحسنها غير اهلها وان ما اشتهر من قولهم كل شاعرٍ ناثر قولٌ لا يطّرد صدقهُ ولا يُبنى عليهِ قياس. بل اذا اعتبرت كل فريقٍ من ارباب هاتين الصناعتين ظهر لك من التفاوت في طبقات النثر وعلاقتهِ بالطبع وتوقفهِ على المزاولة والاشتغال ما لا يحطّ عما تراهُ من مثل ذلك في النظم بل الامر في النثر اضيق مسلكًا واوعر سبيلاً لان في النظم ما يستر عيوبهُ ويستدعي المعذرة لقائلهِ من التزام الوزن والقافية على ما فيهما من مشاغلة السامع احيانًا عن نقد الكلام والتنبه لما فيهِ من العوار وليس في النثر شيءٌ من ذلك ولكن كل عيب فيه يكون باديًا لا يسترهُ ساتر ولا تتهيأ عنهُ معذرةٌ لعاذر. ويشهد الله اننا كنا نودّ للمؤلف لو لم يُجرِ بهذا التأليف قلمًا فان الرجل معروفٌ بالشعر من الطبقة العالية مشهودٌ لهُ فيهِ بانهُ من الطراز الاول وحقيقٌ بمن بلغ في امرٍ من الامور منزلةً يكون فيها من رؤساَء اربابهِ ان لا يتصدى للدخول في فنٍّ ينزل فيها عن رتبتهِ ويُعَدّ بينهم آخرًا فان اهمال بعض الامر لا عيب فيهِ اذ لا يتعين على المرء الاشتغال بالامور كلها ولكن العيب كل العيب على من انتحل امرًا وقصّر فيهِ. ومن رشيق نظامهِ في هذه الرواية وانما نعني الصناعة اللفظية قولهُ

انا في تطلابهِ وهو لديّ   مطلبٌ مرٌّ ولم يلوِ عليّ
قد تركت الهند اطويها لهُ   وهو يطويها وما يدري اليّ
والتقينا ما خطا لي خطوةً   لا ولم انقـل اليهِ قَدَمَيّ
يا لملكٍ راح عني نائيًا   كان لو فتشتُ عنهُ في يديّ

وقولهُ من ابياتٍ عن لسان عذراَء الهند تخاطب محبوبها

أَذاكرٌ انت ام نسيت لنا   اذ نحن طفلانِ والهوى طفلُ
اذ تعجب الهند والديار بنـا   ويعجب النـاظرون والاهلُ

انا في صدر البيت الاول متعلقة بذاكر — ومنها

ما نحن قلنا فالحبّ قائلهُ   وما فعلنا فللهوى الفعلُ
وان نقلنـا لبقعةٍ قدمًا   فللهوى لا البقعة النقلُ

وهو كلامٌ في غاية الرقة والانسجام الاّ أن البيت الاخير مختلف الوزن من بحرين لان الشطر الاول من المنسرح ووزنهُ « مستفعلن فاعلاتُ مفتعلن » وهو بحر سائر القصيدة والشطر الثاني من ثالث السريع ووزنهُ « مستفعلن مستفعلن فعلن » ووقوع هذا الخلل البيّن من مثل هذا الشاعر مما يصعب تصوُّرهُ ولذلك لم نشكّ لاول وهلةٍ أنهُ من غلط الطبع ولا سيما مع امكان تصحيح الشطر الثاني بأدنى تغيير وهو أن يقال في مكان البقعة « للبقعة » فيستقيم الوزن ولكننا لم نلبث أن رأيناهُ يقول في البيت الذي يليهِ

فلا تكن يا أميرُ ناسينا   فنحن ما ننسى وما نسلو

وفيهِ نفس الخلل الذي في البيت المتقدم ولا يتأتى في هذا ما تأتى في ذاك من احتمال غلط الطبع لانهُ لا يستقيم وزن العجز الاّ بعد تغيير كثير كأن يقال « نحنُ لم ننسكم ولم نسلُ ». ثم قال وفيهِ ما في البيتين السابقين

تلك سماَء الهند شاهدةٌ   وأرضها والجبال والسهلُ

غير انهُ خالف هنا بين الشطرين فجعل الاول من السريع والثاني من المنسرح وهذا مع ما عُرِف بهِ الناظم من طول الباع في صناعة الشعر والانطباع عليهِ من اعجب العجب. ولعلّ عذرهُ فيهِ انهُ كان قليل الركوب لهذا البحر لقلة شيوعهِ في الاستعمال مع ما في ضبط اوزانهِ من الصعوبة لتباين صُوَر اجزآئهِ واختلاف قوالبها حتى كأن الشطر برمّتهِ قطعةٌ واحدة بخلاف غيرهِ من الابحر التي ترى اجزآءها متناسقةً على رصفٍ متماثل واوزان مكررة كاجزآء الكامل والبسيط فانها تأتي متّزنةً من غير تكلف ولا تعمّل لقصر الصور المتكررة فيها وقرب بعضها من بعض والله اعلم

شوقى

أو صداقة أربعين سنة

بقلم امير البيان

الأمير شكيب أرسلان

سبق نشر جانب من هذا الكتاب فى جريدة الجهاد ولكن أعيد النظر عليه وتمثل فى هذه الطبعة تاماً منقحاً

طبع بمطبعة عيسى البابى الحلبى وشركاه

١٣٥٥ — ١٩٣٦

رد المؤلف على اليازجى

فى الدفاع عن شوق

ليس تحت يدى الآن العدد الذى فيه انتقاد اليازجى لرواية «عذراء الهند» ولو كان تحت يدى لأثبت هذا الانتقاد برمته وقابلته بردى انا عن شوق . على أن القارئ قد يعلم من الرد أساس الاعتراض فجوابي فيه الأخذ والرد معه ولهذا ننشره نقلا عن جريدة الاهرام (عددها ٦٠٣٢) المؤرخ فى يوم الثلاثاء ٢٥ يناير سنة ١٨٩٨ وفق ٣ رمضان سنة ١٣١٥ أى ان هذا الرد مضى عليه اكثر من سبع وثلاثين سنة:

لعل للعذراء عذرا

أجل العلماء عن أن يقال ليس لهم صداقة وانما يقال : ان ليس لهم صداقة على العلم ولا مشايعة على الحكمة ولا تسامح فى الحقائق، وانهم لا يرعون فى الحق خليلا ولا يرضون من أمانة العلم بدلا قليلا ، ولا سيما فى هذا العصر الذى اذا انتسب الى خاصة تغلب عليه كانت الانتقاد أو اتصف بمزية تفضل سائر المزايا فهى التحقيق

ولذلك لا ينبغى أن يحمل انتقاد (البيان) رواية (عذراء الهند) للشاعر الفلق احمد بك شوق إلا محمل البحث الأدبى الصرف وأن لا يحسب إلا من قبيل توفية النقد حقه والقيام بواجب الخدمة العلمية ونعم الغرض هذا وحبذا القصد . وبناء على قاعدة البيان وتشبهاً به والتشبه بمثله فلاح أتطفل بابداء بعض خواطر خطرت لى بين هذه المآخذ التى أخذها البيان على عذراء الهند، بقدر ما طال الفكر ووسع اللحظ، مائلا فى بعضها الى تصويب رأى البيان وفى البعض الآخر الى تأييد نص الرواية وتاركا الحكم فى ترجيح الآراء الى أهل الفضل وأرباب الدراية فان كنت أصبت المرمى فى بعض ما رأيت فقد تصاب الرمايا ولولم تسدد السواعد ،وان كنت واقعاً فى الوهم وظهر الحق فى جانب سواى فليس بثقيل الاقرار لمثل شوقى بك وليس بمغلوب من غلبه الشيخ !

أما اعتراض البيان على الاهداء ، فى مقام تقديم الرواية الى الجناب الخديوى فهو من التعمية بحيث لم أفهم وجهه جليا،وانما استدللت على أن المقصود عدم مناسبة اتحاف الجناب العالى برواية موضوعة فيما هى موضوعة فيه . وقد يعتذر ناسج الرواية بأن ليس ثمة ما يمنع تقديم كتاب يتصل بتاريخ مصر القديم الى عزيز مصر الآن فلكل من المعترض والمعترض عليه وجهة

وأما أخذه على (الكاتب وما كتب غراس نعمائك وجنى ظلك ومائك) بأنه لا يصح الا من تلميذ لأستاذه ولا يصح من مربوب لولى نعمته وأنه لا يمكن أن يكون ما كتبه من غراس الامير وأى علاقة بين النعماء والانشاء ؟

فقد استغربته جداً من البيان على سعة اطلاع المعترض وطول باعه ورسوخه فى آداب العرب وكونه قد طالع ولا شك من هذا المعنى شيئاً كثيراً

وان مثله لا يخفى عليه أن الكتاب والشعراء طالما تكلموا فى معنى أن انعام الممدوح هو مصدر فصاحة المادح ، وأن در القول مستنبط من بحر الجود

وقالوا أيضاً : ان اللهى تفتح اللها ، وأظن انا نستغنى فى مقام كهذا عن التعزيز بالشواهد المستفيضة فى النظم والنثر خصوصا لمن كان يحفظ ديوان المتنبى وقد شرحه وهو غير خال من هذه المعانى. فكيف لا يجوز لعمرى لشاعر الخديوى أن يقول لمولاه وولى نعمته : اننى أنا وما أكتب غراس نعمائك وأى غرابة فيه ؟ بل أى غبار عليه ؟

وأما قوله : (وجنى ظلك ومائك) فلا أنكر أنها بالشعر أليق منها بالنثر لكنها قد تتمشى مع العبارة الأولى ولا لزوم لخرطها فيما لا يجوز والذهاب لأجل توجيه الاعتراض إلى بعيد من قبيل أن الظل لا يكون سببا للجنى وأن الغراس فى الظل لا يثمر وأنت تعلم أنه لا غراس بلا ظل وأن الظل غير مانع من الجنى

وليس من الضرورى فى سجعة كهذه استيفاء جميع العناصر التى تخرج الثمر وذكر الحرارة والرطوبة والكربون والهيدروجين فضلاً عن كون الظل هنا مأخوذاً بالمعنى المجازى والعبارة كلها مجازية والمجاز هو أصل وضع البيان

وأين نذهب مع ظل الله وظل الأمن وظل العدل وظلال مجردة كثيرة ممتدة فى الكلام العربى ليس لما تضاف اليه أدنى حجم

وأما غموض قوله : (فاذا وفق ليرفع اليك عملا فقد أسند أعمالك فى الفضل إلى أسمائك) فلا أجادل فيه فان غموضه واضح لكنى أقول : ان شوقى بك غالب عليه الشعر فيحسب نفسه وهو فى النثر أنه فى النظم بل هو يحكى المتنبى أحيانا فى عدم وضوح معانيه لأول وهلة فلا يفهم القارئ بعض جمله إلا بعد التأمل بل التمعل

وأما اعتراض (البيان) على (أحب اخوته الكثيرين إلى الأمم) بأنه من التراكيب التى منعها أهل العربية حسبما نص على ذلك الحريرى فى درة الغواص وأن رد الخفاجى عليه لا يسلم من الرد فأقول فيه : ان الرد على الخفاجى لا يسلم من الرد أيضا . وهو قد أورد فى مقام الدفاع عن جواز هذا التركيب ما يستحق النظر وانه وان لم يكن هنا مقام استيفاء تعليلات كهذه فلا بأس بايراد بعضها كقولهم : ان أفعل التفضيل قد يخلع عنه ما امتاز عن الصفات ويتجرد للمعنى الوصفى .

وكقولهم : انه قد يكون للدلالة على زيادة مطلقة لا مقيدة نحو قولهم : يوسف أحسن اخوته . وكما قالوا ان أفضل اخوته بمعنى أفضل الاخوة على حد قوله تعالى : (يتلونه حق تلاوته) أى حق التلاوة . وأنشدوا قول عبد الرحمن العتبى :

ياخير اخوانه وأعطفهم　　　عليهم راضيا وغضبانا

وناهيك ان نحويا كابن خالويه أجاز هذه العبارة ولا نظن أديباً مثل شوقى بك قد رأينا ما رأينا له من الآثار الدالة على سعة اطلاعه فى العربية يقدم على هذا الاستعمال الا وهو يرى رأى الذين أجازوه ويستحيل أن يكون مثله لم يمر بهذه الاعتراضات وردها .

وأخذ البيان على قوله : (وأمتنهم اعلاقا فى القلوب) وذلك بأن الاعلاق جمع علق بالكسر وهو الشىء النفيس وان حقها أن تكون علائق . وقد استغربنا وايم الله صدور ذلك عن لغوى ثقة مثل الشيخ . والاعلاق تأتى جمعا لغير العلق بالكسر فتأتى جمعا للعلق بالتحريك

والعلق يأتى بمعنى البكرة وأداتها

وبمعنى الحبل العلق بالبكرة

وبمعنى الرشاء مطلقا وأنشد له فى لسان العرب : عيونها خزر لصوت الاعلاق

وأظن ان فى هذه الألفاظ كلها من معنى العلاقة والتعليق ما يسوغ لشوقى أن يقرنها بالمتانة فى معنى ارتباط القلوب .

وأما كون (أجذبهم بأزمة الرأى العام) من المواضعات الافرنجية درجت عليها الجرائد فى هذه الأيام وليس كل ما تأتى به يجوز اتباعه ، فلنشرح هذه الجملة :

أما (جذب الزمام) بنفسه فلا يجادلنا البيان بأنه عربى مبين

فلم يبق الا عبارة (الرأى العام) وهى مترجمة عن لغات الافرنج لشيوع هذه العبارة عندهم وعدم وجود ما يسد مسدها عندنا بالتمام ولننظر ماذا يوجد فيها من الخلل بالفصاحة :

أما الرأى فهو الرأى لا ريب فيه .

وأما اتصافه بالعام فهو كاتصاف البلاء مثلا بالعام فيقال : بلاء عام وبلاء شامل

ويقال : أمر عمم ويفسره أهل اللغة بأنه تام عام .

ويقول شاعر الجاهلية :

ياليت شعرى عنك والأمر عمم ... ما فعل اليوم أويس بالغنم

فان كان يقال : أمر عمم فلماذا لا يقال : رأى عام وأى اثم فيها ؟

وقولك بمعناها (أهواء النفوس) لا يؤدى حقيقة المقصود من قولهم (الرأى العام)

ومن العجب أن يعترض على مثلها البيان . وهو الذى يكتب فى (اللغة والعصر) ويدعو الى وجوب الوضع قضاء لحاجة العصر ووفاء بالمعانى الحديثة التى لم تكن عند العرب . على مخالفة رأيه هذا لما عليه جمهور أهل اللغة من أن اللغة سماعية لا قياسية فكيف يعترض بعدها على (الرأى العام) ؟ وليس فيها خروج عن المألوف ولا وضع جديد ولا صوغ ولا نحت .

وأنت لو طالعت الكتب العربية، خصوصا كتب العلم والحكمة، لم تجدها خالية من استعمالات كثيرة تساقطت الى أعمال العرب من لغة اليونان والفرس أيام ترجمة كتبهم لعهد العباسيين. فالعربى القديم لم يسلم من هذه المواضعات فما ظنك بالعربى الحديث وقد أغارت عليه المعانى الأعجمية من كل جهة حتى اختلط الحابل بالنابل .

حتى ان (البيان) نفسه على نقائه لنته لا يسلم منها حين يقول فى العدد الأخير الذى صدر فيه الانتقاد (رزىء العالم الأدبى) فهى عبارة عصرية محضة مترجمة بالحرف من الافرنجية . وليست من أساليب امرىء القيس ولا الأعشى ولا من تراكيب الاسلاميين ولا المخضرمين بل ليست من المولد وانما هى من أوضاع الجرائد السيارة

ومثلها استعمال (البيان) مثلا (تنازع البقاء) عصرية محضة . وتعابير كثيرة ليس هنا محل سردها

أما قول شوقى بك : (مدين لنصحها الثمين) فليس بمعذور فيه عذره فى (الرأى العام) التى جرت مجرى الأعلام

غير أنى عجبت جداً من أخى شوقى كيف لامنى على مثلها أيام اجتماعنا بباريز(١) ثم عاد هو إلى استعمالها حال كونى أنا تركتها بالمرة اكراما للعربية ولخاطره . فماذا طرأ عليه حتى صار يأتى الآن ما كان ينهى عنه ؟

وأما (باحوا بسر المأمورية) فلا يمكن لى أن أعد المأمورية مما لا يصح استعماله والنسبة الى الأسماء من صفة وموصوف اذا لحقتها التاء تفيد المصدرية فيقال : عجبت من حجرية هذا أى من صلابته

وقالوا كثيراً : الفاعلية والمفعولية والشاعرية وهلم جرا

وأما استعمال شوقى بك البرهة بمعنى هنيهة فسهو واسترسال الى اصطلاح العامة أو عدم تحقيق

ومثله الصدفة بمعنى المصادفة فقد غلب استعمال الناس لها وهم لا يعلمون أنها عامية

أوما استعمال (العائلة) بمعنى الأسرة فهو وارد وتخطئة البيان له مع قوله : كأنها تصحيح قول العامة (عيلة) وكلتاهما لا تأتى بهذا المعنى انما يقال عيال الرجل وعيله بالتشديد فهذا فيه نظر وهو من الحريرى فى درة الغواص وقد تعقبوه بما اظهر خطأه ، وروى من الحديث (أعافين العيلة واناوليهم) وفسروه بالعيال والأرجح ان يكون أطلق على أسرة الرجل العيلة التى هى الفقر لكونهم سبب الفقر كما قيل : قلة العيال احد اليسارين

هذا ويجوز ان تكون عائلة بمعنى معولة وليست هذه بأول مرة ورد فيها فاعل بمعنى مفعول فقد قالوا : ساحل بمعنى مسحول . سحله ماء البحر وهلم جرا

وأما (العوادس) فالحق فيها مع البيان إلا أن تكون غلطة طبع

نصل الى قول شوقى بك فى التاريخ المصرى (ان الحقيقة معه لا يستقر بها خبر فهى عين تارة وأثر تموت بحجر وتحيي بحجر)

أقول : هذه عبارة شبيهة بالشعر لكنها من أبلغ ما قرأت فى الكلام العربى وأتأسف ان يكون البيان تعمد مثلها فى الانتقاد

ومعناها ظاهر اذ لا يخفى ان التاريخ المصري القديم مبنى على الآثار الحجرية والكتابات الهيروغليفية وان معظم معول المؤرخين لأعصر الفراعنة هو على هذه الحجارة لتقدم القرطاس فيه فبينما يتقرر عند المؤرخين شىء يظنونه الحقيقة الأخيرة عما يطلعون على كتابة فى حجر أو نقش على عمود اذ انكشف لديهم حجر آخر كان مدفونا جاء فيه مالا ينطبق على الأول أو ما فيه زيادة عليه فتغيرت تلك الحقيقة وانقلب ذلك التاريخ

ولهذا كان ينكشف منه كل يوم شىء جديد وصح أن يقال : ان حجراً من هذه الحجارة يحيي لقديم مصر تاريخاً وان حجراً يميته ولا أرى هذه الجملة فى شىء من الطلاسم والرقى كما قال البيان وأعتقد انها لا تشكل على أحد فاما ان كان أغاظ البيان حذفه احدى التارتين من قوله : (فهى عين تارة وأثر) فالخطب يسير ولا بأس به لأجل الايجاز ورشاقة الجملة مع قيام الدليل على التارة المحذوفة

وأما اعتراض (ما عساى ناولتك مما فات التفاتى قدره) فأوافق البيان فيه من جهة التعمية على أن قوله : عساى ناولتك يتضمن معنى لعل ناولتك فقد حكى الأزهرى عن الليث ان عسى تجري مجرى لعل

وأما قوله : (مرتين لا متتاليتين ولا متعاقبتين) فهو غامض أيضا

وأما (تتلاشى متوارية وتتوارى متلاشية) فهو جائز

وأما عبارة (حوار الماء والتيار) فلم أعلم ماذا سبقها وما هو المراد منها . ولكنها على كل حال مبهمة . وأما جملة (كان الفصل نيلا خفيفا ثقيلا جفيفا بليلا) الى آخر ما ذكر فهى بالشعر أليق منها بالنثر

وأما (فرغت الزجاجات ولم يفرغ من الشراب) فالمعنى فيه ظاهر . وهو أنه لا يفرغ من طلب الشرب . أما قوله (تركه شيئا ليس بالحى) فلا أعلم ماذا تقدمه وماذا تأخر عنه . لأنى لم أظفر بالرواية مجموعة وما هو منثور منها فى الجريدة لم يحفظ عندى وانما أقول : انه ان كان ما بعد ليس بالحى قوله : ولا الميت فهو مقبول وإلا فلا .

وأما (أجهد أذنيه) فان كانت بغير معنى أتعب سمعيه فلا تأتى

غير أن قوله (أخذ النوم يطمئن بمقاعده من الاجفان) فضلا عن كونه ليس محلا للاعتراض فهو كلام شعرى بديع .

وأما (ارتجال النظر) فهو غريب ومثله ارتجال النور ولا مسوغ لذلك . فان كان بعض فحول البلاغة من كتاب الافرنج وشعرائهم مثل بوسويه وهوجو مثلا قيل عنهم انهم كانوا يرتجلون الالفاظ لمعانيهم ويسخرون اللغة لمقصودهم وكان الناس لا يكبرون عليهم هذا الأمر بما بهرهم من فصاحتهم وبلاغتهم فلم يكونوا يأتون ما أتى من هذا القبيل عند وجود المناسبة بين اللفظ والمعنى . وأى مناسبة هنا ؟

أما (الفكاك) الذى أخذ على استعماله البيان فى قوله (مانع للفكاك) فيقصد به الحركة والانطلاق من قولهم كل شىء أطلقته فقد فككته ويؤيد ذلك تأكيده بقوله : (مفتقد للحراك)

وأما (الشراك) فلا يأتى بمعنى حبائل الصائد وإنما هى الشرك حسبما قرر البيان

وأما (غير قادر الشيب) فلم أفهمه جيدا .

وأما قوله : (ثم تراكل الثلاثة بالباب فلم يزالوا به حتى كسروه) فأظن أن المقصود توكل بدون ألف وأن الألف زائدة من غلط الطبع . وان أديبا راسخا مثل شوقى بك لا يخفى عليه مثل هذا . وغلط الطبع يقع كثيرا حتى فى نفس البيان

(١) كان ورد فى مقالة لى جملة « أنا مدين بهذا العمل له » أو نحوها وكنا فى باريز يوم اجتمعنا سنة ١٨٩٢ فقال لى شوقى : هذا أسلوب افرنجى ينبغى تركه

مع كثرة مراجعات الشيخ فى تصحيح المسودات، ألا ترى أنه ورد فيه هذه المرة (بحيث كان كل منها ضاربا ومضروبا) بدل كل منهما.

ثم انتقد البيان بعض أبيات الرواية من جهة الوزن واستغرب وقوع الناظم فى مثله مع ماهو معروف به من طول الباع فى صناعة الشعر. ولا بد من تصويب قول البيان فى انتقاده هذا من الوجه العروضى إلا أنه لا ينكر أن مثل ذلك وقع أيضا للشعراء حتى الفحول منهم وانه مما لا يقدح فى شاعرية شوقى بك لان الشعر غير الوزن وكل منا يحفظ (وقل أنا وزان وما أنا شاعر) على أن الظاهر من شوقى بك أنه قليل الاحتفال بهذه الصور الظاهرة بل نراه قد يتحدى الافرنج فى شعره فلا يبالى مثلا بأمر القوافى التى يكررها كثيرا بالمعنى الواحد كما لاحظته فى همزيته الشهيرة ولا يعبأ بتجوزات أخرى أعرفها له وأخشى أن يتمادى به احتقار القيود الشعرية الى أن ينظم أخيرا بدون قافية نظير شعراء الانكليز

وانى لاعذره عند النظم حينما يكون خاليا به شيطان الشعر مستغرقا فى التأمل غائصا فى أبحر التخيل فى عدم اسفافه الى تفعيل المنسرح والسريع وتقطيع كل بيت بل كل شطر مما ينظم .

ولكنى أنصحه باجتناب هذه الابحر التى فى ركوبها خطر الوقوع ولزيادة علماء فى العروض مثل الشيخ، والله يعلم أننى ما نظمت عليها شيئا أرويه ولى ندحة فى الطويل والكامل وأشباههما من هذه الاوزان المرجاء وغنى بركوب تلك الابحر الواسعة عن هذه الخليج الموجاء.

هذا ما عن لى ايراده من محاكة هذين الفاضلين لا أقصد به تهضم جانب أحد منهما ولا الاستطالة على أحد فانى أول من أقر بعجزه ولى من مودة كل منهما ما يكفل لى تصحيح دعواى هذه .

وبالجملة فلا أبرئ البيان من التشديد فى مؤاخذة شوقى بك والتحجير فى الواسع كما لا أبرىء شاعرنا الشهير من النزوع الى أبعد مذاهب الشعر أحيانا فى كتاباته ومن تسلط التأمل على مخيلته الى حد الذهول الذى يجمله أن يقع فى فرطات منشؤها السهو وأن يقول مثلا فى بائية الحرب :

تنام خطوب الملك ان ظل ساهراً　　وان هو نام استيقظت تتألب

اذ كيف يظل ساهراً والسهر انما يكون فى الليل ولا حاجة هنا للمجاز . اذ يمكننا أن نقول : بات ساهراً فلا جرم أن مثل هذا سهو صريح أدى اليه ذلك الذهول[1]

ومع هذا فلا يحزن أخى شوقى انتقاد البيان ولاغيره فليس فى انتقاد مايكفر باهر حسناته ويخفض من مقامه المنفرد فى الشعر .

وليقل القائل ما شاء فلن يزال أحمد شوقى بلبل مصر وصناجة العصر.(شكيب)

---

(١) كان شوقى بعد أن تعارفنا فى باريز يكاتبنى ويرد على كل كتبى الى أن انقطع أخيراً عن الاجابة من دون سبب فانقطعت أنا أيضاً عن مكاتبته وما زلت منقطعاً الى أن جاءنى منه ألوكة يقول لى فيها : ما قصرت فى جوابك لسبب وانما هو الذهول الذى لا تسلم منه نفسى . فأنا أعرض له هنا بالذهول الذى اعتذر به .

ذيل

(على الجزء السادس عشر من البيان)

الامير شكيب ارسلان ورواية عذرآء الهند

وردت علينا عدة مقالات في الردّ على ما نشرهُ الامير شكيب ارسلان دفاعاً عن رواية عذرآء الهند لصاحبها احمد شوقي بك مما عدل فيهِ الى المماطلة والمماحكة والتمويه بما لا يفيد علماً ولا يدفع اعتراضاً وهو مجالٌ لا نحبّ التفرّغ لهُ لما فيهِ من ابرام المطالع بما لا فائدة منهُ واضاعة الزمن على غير طائل . وقد علم القرآء ان ما نتوخاهُ احياناً من الايمآء الى بعض ما نراهُ من المغنوات فيما نقف عليهِ من الكتب المنسوبة الى خاصة الكتّاب والادبآء انما نفعلهُ بقصد الارشاد الى وجوه الصواب والتنبيه الى مواقف العثار لا بقصد العدآء او التشفي ولا طلباً للمناقشة والجدال على ما توهمهُ الامير ورأيناهُ يعرّض فيهِ بذكر الغالب والمغلوب مما لم يخطر لنا قط ببال ولا جرى في خلدنا ان نتعرض لمنازلتهِ او منازلة غيرهِ . ولذلك طوينا تلك الردود مع الشكر لاربابها ونحن على يقين من ان كلام الامير لم يصب من اعتداد اولي العلم موضعاً ولم يقيموا لهُ وزناً لانهُ لم يشتمل الاّ على السفاسف والترّهات فضلاً عما يُستشفّ من ورآئهِ من حب التشفي لامرٍ لم يغب عن اذهانهم لقرب العهد بهِ . وفي اثنآء ذلك صدر الجزء السادس عشر من البيان وفي آخر بعض النسخ منهُ ملحق لاحد رجال الدين في احكام انتخاب البطاركة افردناهُ بنفسهِ لخروجهِ عن اغراض المجلة وليمكن فصلهُ عنها اذا أُريد ذلك فلما انتهى هذا الجزء الى بيروت ووقف فاحص البريد على الملحق توهم انهُ يدعو الى ثورةٍ في البلاد فقضى بوجوب الحجر عليهِ ومنع تسليمهِ الى المشتركين واتصل الامر ببعض الوجهآء من اهل الخير وذوي الغيرة على الآثار العلمية فسعوا في ازالة هذا الوهم او سلخ الملحق عن الجزء وتسليمهِ الى اربابهِ ولكن اهل الفساد الذين لا يخلو منهم موضعٌ وقفوا سدًّا في وجه الامر وتلونت مساعيهم لقطع كل وسيلةٍ في الافراج عنهُ حتى افضوا بالمسئلة الى طورٍ من المزق وطغوا الجزء كلهُ بهذه الجريمة في زعمهم بدعوى ان بين الجزء والملحق اتصالاً بالحيط .... وانتهى الينا من غير واحد من افاضل اخواننا هناك ان في طليعة الساعين بهذه المفاسد الامير شكيب ارسلان وقد دبّ الى جماعةٍ من ارباب الحرفة والنفوذ وسعى بهم بين ايدي اولي الامر في تأكيد الحجر كيدًا وتشفيًا ودفعاً للفضيحة عن نفسهِ لانهُ توهم ان هذا الجزء يتضمن الردّ على ما هذر بهِ في الاهرام مما تقدمت الاشارة اليهِ . فليشر الامير انهُ قد نبّه منا غير غافل وأذكر غير ناس وقد ابدلنا الملحق المذكور بهذا الذيل ننشر فيهِ احدى المقالات المشار اليها من قلم احد فتياننا النجبآء ولهُ بعد ذلك منا ما يسرّهُ ان شآء الله وهذا نصّ المقالة المذكورة

قد وقفت على المقالة التي نشرها الامير شكيب ارسلان في احد اعداد الاهرام تحت عنوان « لعلّ للعذرآء عذرًا » زعم ان يرد بها على البيان فيما انتقد بهِ رواية عذرآء الهند لمؤلفها احمد شوقي بك فوقعت عندي وعند كل من اطلع عليها في اقصى مكان من الغرابة لاقدام الامير على مثل هذا الموقف الحرج وتهافتهِ على مواطن الخزي والفشل ولا سيما بعد ما اشتهر من عهدٍ قريب ما كان من عاقبتهِ في هذا المجال وما عاد بهِ من السخرية والهوان مما لم يرضَ الاّ ان يزيد في طينتهِ بلة حتى لا يبقى كبيرٌ ولا صغير ولا قريبٌ ولا بعيد الاّ يتحدث بتهوُّرهِ وفشلهِ ويكون على بيّنةٍ من مبلغ علمهِ وعقلهِ . وقد علم كل من وقف على كلامهِ في هذا الردّ انهُ ينقسم الى ثلاثة اقسام احدها المماحكة على غير طائل ومحاولة ستر الحقيقة تحت براقع السفسطة والتمويه . والثاني سرد كلام لا معنى لهُ ولا محصول سوى القمقمة والتهليط بكثرة النقل في غير محلهِ لايهام من لا يعلم ان هناك علماً باهرًا واطلاعاً زاخرًا . والثالث وهو اهمها ولعل السرّ

فيه الاعتراف لجانب كبير من مآخذ البيان بانهُ حقٌّ لا ريب فيهِ بل التجاوز احياناً الى تغليط صاحب الرواية فيما هو خارج عن الرواية وهذا كما تراهُ لا ينطبق على عنوان مقالتهِ المذكور وما يوهمهُ في بادي الرأي من انهُ ينوي الانتصار لهُ والنضح عنهُ. فاذا تأملت هذه الجهات كلها ايقنت ان الامير لم يقصد الا المكيدة لصديقهِ شوقي بك وتوسيع الخرق عليهِ والتسبب في اذاعة هفواتهِ وتكرار الحديث في سقطاتهِ حتى يصيبهُ من ذلك ما اصاب الامير في امر الدرة اليتيمة مما لا يزال حديثهُ دائرًا على الالسنة الى هذا اليوم. والذي يظهر لي بعد ذلك كلهِ ان الامير يطوي لصاحبهِ غلاً كما يطوي لصاحب البيان فهو يقصد بمكرهِ الدقيق وحكمتهِ الخفية ان يتشفى من الفريقين في وقت واحد فكن لاحدهما ورآء ستار البحث الادبي وللآخر ورآء ستار دعوى الحب والتشيع. على ان شوقي بك لو علم ان للردّ مساغاً او كان ممن يؤثر المغالطة والمكابرة في الحقائق لما احتاج ان يستعير قلم الامير ويستعين بمثل كلامهِ في هذا الردّ الذي لا يُعَدّ الا ضرباً من الشماتة بهِ والاعتدآء عليه. وبعدُ فما للامير وعذرآء الهند يحاول الدفاع عنها فيما لا تعود عليهِ منهُ تَبِعة ولا تلزمهُ فيهِ غضاضة وثمَّ عذرآء اخرى هي اولى بحميّتهِ ودفاعهِ عنها باقلامهِ الطويلة ألا وهي عذرآء لبنان التي تُعرَض هذه الايام في احدى الجرائد السيَّارة تتقاذف بها في البر والبحر وتترامى بها ما بين شرقي اوستراليا وغربي اميركا وهي مماطة اللثام ممزّقة الخدر مخدّشة الجبين والصدر على كونها اقرب منهُ مكاناً واعلق بهِ نسباً واوجب عليهِ حرمةً وأدعى لهُ الى الأَنَفة والغيرة فما بالهُ تركها بين ايدي العابثين ولم يبالِ بما يرى من تشهيرها وتشويرها وانصرف بحماستهِ وعزّة نفسهِ الكبيرة الى الدفاع عن عذرآء الهند وهي عنهُ في ذلك كلهِ بمسافةٍ ليست باقلّ مما بين لبنان والهند

وبعد هذا وذاك فلو كان الامير من اهل المقام الذي اقتحمهُ لكان في تعرّضهِ لهُ ما يحتمل المعذرة والاغضآء ولكن كل احدٍ يعلم انهُ من صيارفة اللفظ وانهُ انما يحسن تلفيق كلماتٍ يعرّبها عن الجرائد السياسية فيأتي بها عربية الحروف كردية الالفاظ وما علمنا قطّ ان لهُ الماماً باللغة ولا غيرها من علوم الادب ولا انهُ وطئ عتبة اهل التحقيق في شيءٍ مما يسمى علماً افليس من الغريب بعد هذا ان نرى مثلهُ يتعرّض لنقد الكلام والتمييز بين صحيحهِ وفاسدهِ وهو لا تكاد تخلو لهُ عبارةٌ عن غلطةٍ او ركاكة ثم لا يرضى حتى ينصب نفسهُ حكماً ليحاكم مثل البيان

هذا ولما كنت اعلم أن صاحب البيان لا يتنازل للردّ على تلك السفاسف ولا يحطب مثل هذا الكاتب في حبلهِ دفعتني الحميّة ان انتدب للردّ عليهِ لا دفاعاً عن البيان فانهُ في غنى عن ذلك ولكن غيرةً على الحقائق العلمية ان تبرقع بمثل تلك الخزعبلات وحرصاً على الاذهان الضعيفة ان تضلّل بتلك الترّهات وردعاً لهذا المدّعي وامثالهِ عن التطاول الى ما ليسوا من اهلهِ اذكر ذلك بقدر ما يتسنى من الاختصار واحصر كلامي فيما هو من الغرض العلمي دون ما تورك بهِ من التقعرات التي لا فائدة من الرد عليها اذ لو اردت ان اتتبع كلامهُ جملة جملةً وابين ما فيهِ من الزيف والشطط لطال بي المجال الى ما يورثِ الملال

فهلمّ الآن يا سيدي الامير نحاكمك فيما جعلت نفسك حَكَماً فيهِ فان وجدناك مصيباً اكتفينا بتحذيرك من العود الى مثل هذا التطفل لئلا يصادفك فيهِ ما يردك عنهُ فَشِلاً والاّ انزلناك من مقام الحَكم وحكمنا عليك

قد بدأت احتجاجك بالكلام على اهدآء الرواية فذكرت انك لم تفهم المراد من انكار البيان اهدآءها الى المقام الخديوي وهو عجيبٌ من مثلك وانت عليم اللغة وفيلسوفها والكلام هناك اوضح من النهار في عين البصير الاّ انك لم تلبث ان فسّرت كلامهُ بما دلّ على انك فهمتهُ فكفيتنا مؤونة التطويل ثم قلت وقد يعتذر ناسخ الرواية بان ليس ثمة ما يمنع تقديم كتاب يتصل بتاريخ مصر القديم الى عزيز مصر الآن وهو نفس العذر الذي اعتذرهُ البيان عن المؤلف وان لم يعدّهُ عذرًا مقبولاً نسختهُ عنهُ ولكن بعد ان كسوتهُ حلةً من ركاكة لفظك وادّعيت انهُ من مقولك

ثم حاولت الاعتذار عن قولهِ الكاتب وما كتب غراس نعمآئك فتفلسفت هناك ما طاب لك ثم كانت نتيجة حكمك ان قولهُ هذا مثل ما طالما تكلم به الشعرآء والكتاب في معنى ان انعام الممدوح هو مصدر فصاحة المادح.. قلنا اجل ايها الامير لعلنا رأينا ذلك مرةً لكن كان يجب عليك قبل هذا القول ان تميز بين مدح المادح وقَصَص المؤرخ ويا ليت شعري هل كانت هذه الرواية خطبةً او قصيدةً عدّد فيها المؤلف المناقب الخديوية حتى يقال ان نعمة الممدوح كانت تملي على الكاتب عبارات المدح والشكر ام كانت سرد حوادث قديمة لا علاقة لها بالمُهدَى اليهِ ولا ذكر لهُ فيها

ثم انتقلت الى قولهِ وجنى ظلك ومآئك فكان احتجاجك عن هذا القول انهُ لا غراس بلا ظل وان الظل غير مانعٍ من الجنى. هذا لفظك بنصّهِ الشائق وفيهِ دليلٌ على دقة فهمك وقوّة بصيرتك في ادراك المعاني ألا ترى انك جعلت الظلّ للغراس لا للمُهدَى اليهِ مع ان المؤلف يقول وجنى ظلك باضافة الظلّ الى ضمير المخاطب فهل كان يخاطب الغراس بهذا القول ام يخاطب المُهدَى اليهِ ومن كان هذا مبلغ فهمهِ مع هذه الصراحة فلا عجب ان يكون كل صوابٍ عندهُ خطاءً. ثم تحذلقت بعد ذلك بما لا يفي بهِ وصف فزدتنا علماً بانك تعلم العناصر التي يتغذى منها النبات فعدّدت من تلك العناصر الحرارة والرطوبة والكربون والهدروجين فما زدت على ان جعلت الحرارة عنصرًا لله درك ما اطول باعك في كل علم

وانتقلت بعد ذلك الى قولهِ فاذا وُفّق ليرفع اليك عملاً فقد اسند افعالك الى اسمآئك فقلت انك لا تجادل في غموض هذا القول لكن اعتذرت بان المؤلف غالبٌ عليهِ الشعر فيحسب نفسهُ وهو في النثر انهُ في النظم فما زدت على ان اتهمت صاحبك بالصرع والذهول والسياحة في عالم الخيال فلله درك من مناضلٍ بصير

ثم افضيت الى الدفاع عن قولهِ احب اخوتهِ الكثيرين الى الامم فتقعرت بما لا مزيد عليهِ وزعمت ان تصحح اعتراض الخفاجي على الحريري في تخطئة هذا التعبير فلم تزد على ايراد قول الخفاجي نفسهِ مما لا نخالك فهمت شيئاً منهُ ولا يسعنا شرحهُ لك في هذا المقام غير اننا نفيدك بالاختصار ان افعل التفضيل قد يخرج عن وضعهِ الى معانٍ أُخر تختلف باختلاف مواقعهِ من الكلام منها انهُ قد يُخلع عنهُ معنى التفضيل ويراد بهِ مجرّد الوصف بمعنى ما اشتق منهُ كما في قول الشاعر

ان الذي سمك السمآء بنى لنا   بيتاً دعائمهُ اعزّ واطولُ

فانهُ لا معنى للتفضيل هنا اذ لا يُقصَد التنظير بين دعائم البيت الذي بناهُ لهم وشيءٍ آخر هي اعزّ واطول منهُ ولو ذهبنا الى التفضيل لم نجد في البيت ما تنظّر بهِ تلك الدعائم الا السمآء فتأملهُ. ومنها ان يكون التفضيل غير مقيد بالمفضّل عليهِ المذكور في العبارة وقد مثلوا عليهِ بقولهم يوسف احسن اخوتهِ يريدون هو احسن الناس من بين اخوتهِ وعلى هذا يُحمل ما في البيت الذي اخترتهُ من منقولات الخفاجي وهو قول العتبيّ ياخير اخوانهِ واعطفهم وانت تحسبهُ مخرجاً آخر من مخارج افعل. وقد تمطقت بعد ذلك بقولك وحسبك ان نحويًّا مثل ابن خالويه اجاز هذه العبارة وانت لا تعلم باي معنى اجازها ولو تبصرت ما هناك وكنت ممن يدرك سر كلامهِ لوجدتهُ غير خارج عما نقول والحاصل انك لو عرضت عبارة العذرآء على كل ما فُسّر بهِ افعل في قول الخفاجي وغيرهِ لم تجد لها تفسيرًا يمكن اخراجها عليهِ الاّ ان يكون افعل فيها بمعنى التفضيل المقيّد وعليهِ لا يأتي معنى العبارة الاّ فاسدًا طبقاً لما تقرر لك في نقد البيان

وما اضحكنا الاّ اعتذارك عن قولهِ وامتنهم اعلاقاً في القلوب حيث تمحلت ان الاعلاق هنا جمع علق بفتحتين بمعنى البكرة واداتها وبمعنى الحبل المعلق بالبكرة وبمعنى الرشآء اي حبل البئر ثم استشهدت على هذا الاخير بما انشدهُ في اللسان عيونها خزرٌ لصوت الأعلاق وانما هو شاهدٌ على المعنى الاول. فتأمل بربك هذا التخريج وتصور الحب في القلوب بصورة بكراتٍ قد نُصِبت اداتها في جوانب الاضلاع وعُلّقت عليها الحبال معقودةً اطرافها بالدلآء وتلك البكر تصرّ صريرًا منكرًا حتى تخزر من صوتها العيون تقبضاً واشمئزازًا. لعمري اننا لنترحم على عشاق العرب انهم لم يسبقوك الى هذا المعنى يذكرونهُ في اغزالهم ورقائق استعطافهم واذن لكان لهم ما يصطادون بهِ المحبوب قسرًا اذا سمع صرير تلك البكر خزرت عيناهُ دهشاً وخرّ من الذعر صريعاً

ولا يقصّر عن هذا احتجاجك عن الرأي العام حيث قلت اما الرأي فهو الرأي لا ريب فيهِ (ما شآء الله) ثم قلت اما اتصافهُ بالعام فهو كاتصاف البلآء بالعام (العياذ بالله) ثم خلطت بين العام والعم واطلت بما لا معنى لهُ من الشواهد على العم الى آخر ما تحذلقت بهِ مما لا حاجة اليهِ ولا هو في شيء من البحث الذي انت فيه وحاصل ما يُفهم من قولك اثبات ان كلاً من الرأي والعام كلة عربية. ففي جواب ماذا اوردت هذه الجمجمة كلها واين قيل لك ان شيئاً من هاتين اللفظتين غير عربي وهل يكفي لفصاحة العبارة ان تكون كلماتها واردة في كتب اللغة فاين صورة التركيب التي عليها مدار علم البيان بل اين منك علم البيان وبأي باصرةٍ ينظر اليهِ امثالك. ثم ماذا ترى لو قلنا لك في مكان الرأي العام الرأي الشامل والرأي الجامع او لو قلنا لك الرأي الكلي والرأي الجمهوري اليست هذه الالفاظ كلها عربيةً لا ريب فيها بل كاني بك تصحح كل ما سردتهُ لك هنا لان اكثر كلامك من امثال هذه التراكيب التي لا تصحّ في قياس ولا يقبلها ذوق

ولقد أعجبني بعد ذلك ما اوردتهُ من الاعتذار عن قولهِ مدينٌ لنعمها الثمين حيث جزمت بانهُ غير معذور في هذا الاستعمال لانهُ كان قد نهاك عن مثلهِ ايام اجتماعكما في باريز حتى اذا اقلعتَ عنهُ اكراماً للعربية ولخاطرهِ كما تقول عاد هو الى استعمالهِ. اصبت ايها الامير ان مثل هذا لما يستحق عليهِ اشدّ اللوم فقد كان عليهِ اذا عزم ان يعود الى هذا الاستعمال ان يحملك على بيّنةٍ منهُ لا ان يدفعك عنهُ ثم يستبدّ بهِ دونك

ثم قلت واما باحوا بسر المأمورية فلا يمكن لي ان اعدّ المأمورية مما لا يصحّ استعمالهُ. قلتُ من موجبات الاسف ان ذلك لا يمكن لك فانهُ متى لم يمكن لك لم يمكن لاحد سواك لكن افدني عن قولك يمكن لي هل هو مما يصحّ استعمالهُ وما هذه اللام هنا واين رايت فعل الامكان يتعدى باللام الأ في كلام اضرابك من غلمان الصحافة. لا جرم ان من كان هذا مبلغهُ من معرفة اللغة لحقيقٌ بان يتحكم فيها اثباتاً ونفياً ويتصدر في منصّة احكامها فيقول هذا يمكن لي وهذا لا يمكن لي

وانتهيت بعد هذا الى استعمال شوقي بك البرهة والصدفة فسلمت بانهُ خطئ فيهما جهلاً منهُ بانهما من الفاظ العامة وما كان هذا شرط دخولك في هذه المناقشة والتماسك للعذرآء عذراً فان كان هذا عذرها عندك فكيف يكون الذنب. ومثلهُ ما ذكرتهُ في استعمالهِ الهوادس بمعنى الهواجس فقلت الحق فيها مع البيان الا ان تكون غلطة طبع فزدت هنا على التحذلق رقاعة

ثم انتقلت الى استعمالهِ العائلة بمعنى الاسرة فحتمت بانهُ وارد الآانك لم تفدنا اين ورد ولا في اي كتاب رأيتهُ ولكنك انصرفت عنهُ الى نقل كلام الخفاجي في العيلة وانها تجيء بمعنى العيال خلافاً لما ذهب اليهِ الحريري فاين هذا من ذاك. على ان كل مستند الخفاجي انما كان على عبارة الحديث اتخافين العيلة وانا وليهم وقد نقلت هذا الحديث وقلت وفسروهُ بالعيال والصحيح ان الذي فسرهُ بذلك ابن الاثير وبين القولين فرقٌ لا يخفى على ذكائك. على ان قول ابن الاثير لا يسلَّم بهِ حتى تُعلَم قرائن هذا الحديث وما ورد قبلهُ فالاظهر ان الضمير من قولهِ وانا وليهم يعود الى مذكورٍ قبل لا الى لفظ العيلة فتكون العيلة فيهِ بمعنى الفقر وهو ما اجمعت كتب اللغة على تفسير هذا اللفظ بهِ ولو كان ما قالهُ ابن الاثير صحيحاً لم يتغاضوا عن نقلهِ ولا سيما ان الكلمة من الفاظ الحديث وعنايتهم بالحديث اشهر من ان تذكر

وهنا انتهيت الى قولهِ في الكلام على التاريخ المصري ان الحقيقة معهُ لا يستقرّ بها خبر... فتقعرت ما شآءت فصاحتك ووسع علمك ثم عمدت الى تفسير قولهِ تموت بحجر وتحيا بحجر فزعمت ان المعنى فيهِ ظاهر كانك تزعم ان الناس كلهم في طبقة ذكائك وعقلك. ثم اندفعت في التفسير بما عُرف في كلامك من الركاكة والتعسف واسهبت في الشرح الى ما يشهد بنقض ما ادعيتهُ اولاً من ظهور المعنى في هذه العبارة لو أنك بعد ذلك كلهِ ادركت المراد منها وفسرتها بما ينطبق على الصواب. وانا انقل لك بعض كلامك في هذا الموضع لتعلم ما فيهِ فانك تقول انهُ بينما يتقرر عند المؤرخين شيء يظنونهُ الحقيقة الاخيرة بما يطلعون على كتابة في حجر اذ انكشف لديهم حجر آخر كان مدفوناً جآء فيهِ ما لا ينطبق على الاول فتغيرت تلك الحقيقة وانقلب ذلك التاريخ. هذه عبارتك بنصها الفصيح واسلوبها الرائق وحاصل ما فيها انك جعلت تلك الكتابات متناقضة يكذّب بعضها بعضاً ولا ينطبق فيها خبرٌ على خبر واذا كان الامر على ذلك فلمَ تعيَّن في رأيك ان يكون ما انكشف من تلك الكتابات آخراً احقّ بالثقة مما انكشف منها اولاً بل اذا تناقض خبران من مثل ذلك فكيف يمكن ان يرجح بينهما وبأي سبيل يُعرَف الصادق من الكاذب. ألا ترى ما يراهُ كل عاقل انك بتفسيرك هذا قد افسدت المعنى وجئت في كلامك بالمحال على بُعد ما ذهبت اليهِ من وجود التناقض بين تلك الكتابات. وانما المعنى الصحيح في ذلك انهُ لما كانت حقائق تاريخ المتقدمين مسطورةً على الحجارة لا يمكن ان تُعلَم من غيرها ترتب على ذلك ان كل حقيقةٍ منها ظُفِر بالحجر المكتوبة عليهِ عاشت تلك الحقيقة وأُثبتت في التاريخ وكل حقيقةٍ فُقِد الحجر المكتوبة عليهِ او بقي مدفوناً بقيت ضائعةً لتعذّر الوصول اليها من طريقٍ آخر.

ثم ذكرت قولهُ ماعساسيء ناولتك مما فات التفاتي قدرهُ فتنازلت هنا ايضاً الى موافقة صاحب البيان على ما فيهِ من التعمية وان لم تفهم ما فيهِ من الخطأ. وكذا قولهُ مرتين لا متتاليتين ولا متعاقبتين فانك سلمت بما فيهِ من الغموض (كذا) لكنك لما انتهيت الى قوله تتلاشى متوارية وتتوارى متلاشية لم تزدنا على قولك فهو جائز (بخ بخ) واعتذرت عن قولهِ جوار المآء والتيار بانك لم تعلم ماذا سبقها وما هو المراد منها فياليت شعري ماذا يفيدك الوقوف على ما سبق هذه العبارة ثم ماذا فهمت من اعتراض البيان عليها. وكذا جملة كان الفصل نيلا... حيث ذكرت انها بالشعر اليق منها بالنثر فلله درك لقد اسكرتنا بتفننك في هذا الردّ. وقولهُ سنجدهم اما في السكر واما نائمين من السكر حيث قلت انك لا تعلم ماذا أُشكل (كذا بصيغة المجهول) على البيان منهُ وكانك ترد كل اعتراضٍ الى الاشكال. وقولهُ فرغت الزجاجات ولم يفرغ من الشرب حيث قلت المعنى فيهِ ظاهر وهو انهُ لا يفرغ من طلب الشرب وهذا ايضاً من ادلة ذكائك وسعة علمك بتأويل الكلام وقس على ذلك ما تحذلقت بهِ في هذا الموضع مما اظهرت فيهِ تمام الفهاهة وانت ترى انك قد لبست لنا ثوب المداهاة والموازبة ثم انحيت على صاحبك بالتنديد والازرآء حتى اتهمتهُ بالذهول والسهو عوداً على بدء وعبتهُ في اشيآء من شعرهِ لا دخل لها فيما انت فيهِ مما اتفادى من بيان ما اتيت فيهِ من الشطط لضيق المقام كما أُغضي عن بقية ما فرط لك من الاغلاط في هذا الردّ خلا ما نبّهت عليهِ في مواضعهِ وان احببت المزيد فبين يديّ من اغلاطك في رواية آخر بني سراج ما ان ندبتني اليهِ اتيتك اسرع من وَرْي الزناد والسلام على من اتبع الهدى

نقولا بدران

تعقيب شكيب أرسلان

رد للمؤلف على اليازجى

والآن أعود فأنقل جوابى لليازجى على رده هذا :

كل ينفق مما عنده

قد ترددنا فى جواب (البيان) على ما أتى به فى جزئه الأخير مما لا خلاف فى كونه ليس بجواب على خطابنا ، وكنا نحب الامساك عن كل كلمة فى الرد عليه تاركين الحكم فى هذه القضية لأرباب العلم وأهل الذوق السليم ليفتحوا بيننا وبينه بالحق معتقدين أن الحق ليس بضائع عندهم ، ولكننا رأينا السكوت مطلقاً عن جميع ما أورده قد يوهم بعض من لا تحقيق عنده أن قوله كان الفصل وان الرجل قد ألزم وأفحم وانه إنما يغرف من يم

فاخترنا نشر هذه السطور تعزيزاً لبعض ما حاول دفعه ودفعاً لما اعترض به علينا جديداً . فاما سائر ما أتى به مما هو خارج عن موضوع المناظرة فلو شئنا لكان للاقلام مجال طويل فى رده اليه وعكسه عليه ؛ ولكن ذلك ليس من شأننا فنقول :

أما (الكاتب وما كتب غراس نعمائك) فقد أصبحنا فى غنى عن تأييدها بما نتركه لمحفوظ القراء من هذا المعنى الذى لما لم يسع صاحب الرد هذه المرة الا التسليم بوروده عاد يقول : (لعلنا رأيناه مرة) وما رأيناه الا مراراً . بل لقد سمعنا فيه المثل . وناهيك بما أصبح مضربا للامثال يكون مطروقا

فاما قوله : كان يجب عليك أن تميز بين المادح وقصص المؤرخ ويا ليت شعرى هل كانت تلك الرواية خطبة أوقصيدة عدد فيها المؤلف المناقب الخديوية حتى يقال ان نعمة الممدوح كانت على الكاتب عبارة المدح والشكر)

فجوابه . أن قول صاحب الرواية (الكاتب وما كتب) هكذا على اطلاقه لا يفيد (بما كتب) هذه الرواية وحدها

وقد (كتب) غيرها كثيراً وأسال من المداد جماً مستمداً من كتابته بنعمة مولاه الخديوى التى هو غذى درها وغارق فى أبحر آلاء هو ناظم دررها.

وهو الذى ملأ الآفاق بالمدائح الخديوية وسير أوابد الشعر فى هذا البيت الكريم وحسبك أن صفته اللازمة له أنه شاعر الخديوى وقد امتلأ حوض المزيز من نظمه.

ولا نعلم بعد هذا من أين جاء الشيخ هذا الشرط الذى قاله وهو أنه يجب أن يكون كل ما يكتبه الكاتب خطبة أو قصيدة يعدد فيها مناقب سيد له منعم عليه حتى يجوز له التحدث بنعمة ذلك السيد . فاذا خرج من ذلك المعرض مرق من فضل مولاه عليه وانقطعت مادة إمداده له فصار محظوراً عليه التحدث بنعمته بين الناس واقطع ما (بين النعماء والانشاء) كما هو مقتضى كلامه .

وأما (جنى ظلك ومائك) فبعد أن قلنا له ان الظل هنا مجازى لم يبق محل لاظهار معارفنا فى علم النبات والتشاغل بالظل والجنى وما يتعلق بهما .

فأما قوله : اننا أضفنا الظل الى الغراس لا للمهدى اليه فمن يرجع الى عبارتنا الاولى علم مقصودنا وقاس درجة هذه الدعوى من الصحة . كما ان قوله : اننا جعلنا الحرارة عنصراً فحسبنا لتفنيده اعادة عبارتنا بالحرف وهى هذه :

(ليس من الضرورى فى سجعة كهذه استيفاء جميع العناصر التى تخرج الثمر وذكر الحرارة والرطوبة والكربون والهيدروجين) نعرضها على جميع علماء العربية . هل يستفاد منها أن الحرارة مجعولة فيها عنصراً من العناصر ؟ وهل يقول ذلك أحد ؟ الا اذا شاء تحريف الكلم عن مواضعه .

وأما تركيب (زيد أفضل أخوته) فالله يعلم أننا لم نكن ممن يستعمل هذا التركيب وإنما قصدنا بالدفاع عنه أن مسألة خلافية كهذه قد حصل فيها من الأخذ والرد ما لا يمكن أن يكون غاب عن أديب راسخ مثل صاحب عذراء الهند وأن شوقى بك لم يعدل الى مثل هذا التركيب إلا وهو يرى رأى الذين أجازوه ولم يحجروا فيه وذلك مثل ابن خالويه وهو يحفظ منه قول المتنبى . وقول صاحب البيان : ان ليس هذا مقصود ابن خالويه لا يسلم به بلا دليل . والخفاجى قد نقل ذلك عنه وهو ممن يعلم ما ينقل ويفهم ماذا يقول .

ولما كان اعتراض البيان على هذه العبارة مأخوذاً كغيره عن درة الغواص وهى بين الايدى وكان الخفاجى قد تعقبه هناك فمن شاء مقابلة الاخذ بالرد فعليه بمراجعة ذلك فى محله ولا حاجة بنا الى اضاعة الوقت فى نقله ومنه يعلم أدلة الفريقين .

وأما (الاعلاق) فلا ينس البيان أنه منعها فى البداية قولا واحداً بمعنى العلاقات فقال مانصه : (يريد بالاعلاق العلائق وهى لا تأتى بهذا المعنى انما الاعلاق جمع علق بالكسر وهو الشىء النفيس . فمقتضى كلامه الذى لا يحتمل أدنى مغالطة ان الاعلاق هى النفائس منحصرة فى هذا المعنى بدليل قوله : (انما) فقلنا له : بل الاعلاق تأتى بغير معنى النفائس فتأتى جمعاً للعلق محركة وهذا يأتى بمعنى البكرة والحبل المعلق بالبكرة وبمعنى الرشاء مطلقاً وأنشدناه هذا الشطر من اللسان

* عيونها خزر لصوت الاعلاق *

دليلا على عدم انحصار الاعلاق فى معنى النفائس كما ذهب اليه، فظاهر أن صوت الاعلاق فى هذا الشطر لم يقصد به صوت الاشياء النفيسة

ثم قلنا فى هذه الأدوات وهى البكرة والحبل من معنى التعليق والعلاقة ما يسدو ارتباطها بالقلوب ، وذلك لأن المجاز يقع لاول ملابسة ، وهنا الملابسة شديدة .فكان من الشيخ أنه طوى كشحاً على كلامنا هذا ومال الى التهكم بتأويل الاعلاق بالحبال والبكرات وأخذ يترحم على عشاق العرب الذين لم يسبقونا الى هذا المعنى بزعمه ولا ذكروه فى أغزالهم الرقيقة وقال : (واذاً لكان لهم ما يصطادون به المحبوب قسراً اذا سمع صرير تلك البكرة فخزرت عيناه دهشاً) الى آخر ما ذكر .

ومقتضاه أنه يلزم تفسير اللفظ بمعناه الحقيقى ونفى المجاز من اللغة العربية حال كون المجاز هو فصاحتها وبيانها . وعليه فصار يلزم من الآن فصاعدا اذا أردنا تفسير (أذاقها الله لباس الجوع) أن نتخيل للجوع ثياباً ونتصور تلك الثياب فى الافواه وقد أنحت عليها الالسنة تلوكها

واذا قيل : حمى الوطيس . امتنع أن نفهم منه سوى مجرد حمى التنور واذا قيل : جناح الذل، تبادر الى الذهن جناح ذو قوادم وخواف فيه من الريش طائل وشكير . واذا قيل عن رجل : انه بحر العلم ، وجب أن تلتطم بين جوانحه الامواج وتمر فوق رأسه السفن وإذا قال البيان فى نفس عبارته التى تهكمنا بها (يصطادون المحبوب) بمعنى يجتذبونه تعين أن يكون المحبوب غزالا قد صيد بشرك نصب له أو سهم شك فؤاده فأخذ وسلخ وشوى على النار كما يفعل بالصيد ! وإلا فالمحبوب لا يصاد فى الحقيقة . وهكذا نمضى فى تفسير العربى كله على هذا النمط . وناهيك ما يتم لدينا حينئذ من عال المزوء لا بأعلاق القلوب فقط بل بأكثر معانى هذه اللغة الشريفة ، مع أن الكلام كما لا يخفى على واسع علم المعترض ، منه حقيقة ومنه مجاز . والحقيقة هى اللفظ الدال على ما وضع له فى الاصل . والمجاز هو ما أريد به غير المعنى الموضوع فى الاصل ، وهو من جاز أى انتقل كأنما يريدون به الانتقال من مقصد الى آخر .

فاذا قيل : زيد أسد حال كون زيد إنسانا والأسد حيوان كأنه قد فصل المجاز من الانسانية الى الأسدية لوصلة بينهما هى الشجاعة .

أو قيل : زيد بحر فالوصلة هى الكرم وهذا هو أهم أبواب البيان بل قال بعضهم: انه علم البيان بأجمعه .

ومن العجب أن المسمى بالبيان اليوم يوجب تفسير كل لفظ بمعناه الاصلى متخيراً صرير البكر وذعر المحبوب من ذلك الصرير المنكر مما لا دخل له إذ الملابسة بين الحبال والقلوب فى معنى الارتباط تدرك بأدنى تأمل .

وأما ترحمه على عشاق العرب الذين لم يسبقونا الى هذا المعنى فرحم الله من لم يتركوا معنى إلا وقد سبقونا اليه .

وهل لنا من عاشق أرق غزلا وأفصح لهجة من مجنون ليلى فهو الذى يقول :

فشب بنو ليلى وشب بنو ابنها وأعلاق ليلى فى فؤادى كما هيا

ومجنون ليلى هذا حجة وقد استشهدوا بكلامه فى كتب النحو . وقال الشريف الرضى: وهو الذى يجعل ما يقوله بمنزلة ما يرويه .

ومن حذر لا أسأل الركب عنكم وأعلاق وجدى باقيات كما هيا

وأظن أننا أتينا من هذه النصوص بما فيه مقنع ولم يبق جدال فى كون (أمتنهم اعلاقا فى القلوب) جائزة سائغة وان الاعلاق تأتى بمعنى العلائق أيضاً ، إلا إذا كان المعترض أعلم بلغة مضر من مجنون ليلى والشريف الموسوى وحينئذ لا كلام لنا :

نصل الى (الرأى العام) وقد أوردنا رأينا فيها ولا نزال نقول : ان قول الشيخ (اهواء النفوس) لا يؤدى حقيقة معناها وانه حيث كان لا يوجد فيها شيء يخالف القواعد فلا بأس بالتسامح فيها وتهوينا الامر قسناها على الامر العام وقلنا : قالوا أمر عمم وفسروه بأنه عام .

فأجابنا بأننا خلطنا بين العمم والعام فان نكن خلطنا فقد خلط لسان العرب والأصح أن ابن منظور كان يعلم ماذا يقول وهو الذى فسر أمر عمم بقوله : أى عام تام فلم نعلم ماوجه الخلط بينهما ؟

ثم انه هذه المرة لم يتعرض (للعائلة) وخصص نفيه بالعيلة ورد قول الخفاجى بجوازها بحجة أن كل مستند الخفاجى هوالحديث (أغنافين العيلة وأنا وليهم)

فقال : ان الذى فسره بالعيال هو ابن الاثير وحده ، وان قول ابن الاثير لا يسلم به حتى نعلم قرائن هذا الحديث . فقد كان صاحب البيان فى غنى عن تخطئة مثل ابن الأثير فى علم الحديث والرجل من اكابر المحدثين وكتابه (النهاية فى غريب الحديث) أشهر من أن يذكر . وهب أن صاحب البيان قد طالع فى حواشى الكتب بعض الاحاديث فهو علم لا بد فيه من الاسانيد ولا يصح تلقيه بلا رواية . فتعرض المعترض لجرح قول ابن الاثير فى هذا المعنى واقع بغير محله كما لا يخفى

على أن الخفاجى لم يقتصر فى تأييد تلك اللفظة على إيراد هذا الحديث وحده بل قال : لعلهم أخذوها من قوله : عاله عيلة إذا قام برزقه . أو لعلها أطلقت على أسرة لكونهم سبب العيلة أى الفقر أى من باب تسمية الشى بما يؤول اليه . وفى توجيهه هذا مالا يخفى من الوجاهة . ولا يؤاخذنى قارئ بانى استعملت (العيلة) فى كلامى بمعنى الاسرة لانها من الالفاظ التى وقع فيها المراء والتى أغنانى الله عنها بأفصح منها

فان قيل : فلماذا تحريت الدفاع عن استعمالها مع أنها مما لاترضاه لنفسك ؟

أجبت : على المنتقد الذى ينصب نفسه (لارشاد الخاصة) اذا شاء الانتقاد أن يرينا ورى زنده ولا يعمد الى ما قد نسج عليه العناكب من المآخذ التى صارت الى صغار الطلبة فضلا عن خاصة الكتاب ، فاظهار الطول فيما لا مزية فيه يحدو المرء الى المقابلة بالمثل ، خصوصاً فى علم العربية الذى لاعبث فيه اكثر من التحجير فى الواسع والقطع بعدم جواز هذا وعدم ورود ذاك ظنا بأن اللغة قد انتهت عند الذى طالعناه

وأما قول شوق بك فى التاريخ المصرى : (ان الحقيقة معه لا يستقر بها خبر ، فهى عين تارة وأثر ، تموت بحجر وتحيا بحجر) فقد كان قول البيان فيه هكذا بالحرف : (انظر ماذا أراد بقوله تموت بحجر وماذا يفهم بالحجر هنا ؟ وهل هذا إلا ضرب من الرق وشكل من أشكال الحروف ؟)

فلما أوضحنا لك أن العبارة ليست ضرباً من الرق ولا شكلا مما ذكر ضرب عن الجملة صفحاً وجاء يجادلنا فى توجيه المعنى من جهة التاريخ المصرى محاولا أن يوقعنا فى التناقض حال كون كلامنا هناك نيراً

وملخصه أن حقائق التاريخ المصرى غير ثابتة لاختلاف ماينكشف كل يوم من الآثار الحجرية التى قد يناقض منها تال سابقا ثم يأتى ما يؤيد الذى كان قد نقض فهى لذلك بين موت وحياة مما لايحتاج فهمه الى امعان.

هذا وقد بقيت هناك اعتراضات منها ما سكت البيان عنه علامة التسليم به مثل ما أوردناه على (المأمورية) وقوله : (أخذ النوم يطمئن بمقاعده من الاجفان) ومنها ما لم يجاوبنا عليه بغير التهكم والازدراء وهو سبيل سهل لمن أراد سلوكه لكنه ليس سبيل المناظرة ولا يغنى صاحبه من الحجة شيئا .

الا أنه أخذ علينا قولنا : (يمكن لى) فى محل (يمكننى) بحجة أن هذا الفعل لا يتعدى باللام .

وفى الجواب لا نقول له : ان اللام تأتى لمجرد التوكيد ولتقوية المعنى دون العامل ، كما قالوا (ملكا ـ أجار لمسلم ومعاهد) وربما نستغنى عن أن نقول له ان اللام تأتى للاختصاص كما فى قولهم (شكرت له) فى مكان (شكرته) وكما قرأت فى أحد التواريخ الكبيرة (بايعوا له) والاصل (بايعوه)

ولو شئنا لقلنا له انه لما كانت الافعال التى تعلقها بمفعولها ما بين الوضوح والخفاء قد تتعدى باللام كما نص على ذلك الفخر الرازى وكان يمكن اعتبار فعل (أمكن) من هذا القبيل فلا حرج فى مجيئه متعديا باللام

ولكننا نقول : ان (يمكن لى) بمعنى (يتيسر لى) وذلك من باب تضمين الفعل معنى فعل مرادف له . فان الافعال قد يتضمن بعضها معنى بعض . الا ترى انه لما قال الكوفيون بتضمين الحروف بعضها معنى بعض أنكر عليهم البصريون ذلك وقالوا ان التضمين للافعال لا للحروف وأولوا شربت بماء البحر بمعنى رويت « فأمكن لى » متضمنة معنى تيسر لى ، أو تهيأ لى ، كما أن لفظة (ممكنة) فى قول عنترة :

« والشاة ممكنة لمن هو مرتمى »

هى بمعنى متيسرة . وبعد هذا كله فهب ان الاولى أن يقال (يمكننى) فما على الشيخ إلا أن يقيسها ببعض تجوزاته كقوله مثلا : (زحف عليه) بدل (زحف اليه) ، وكقوله : (ينيف عن كذا) محل (ينيف على كذا) وكقوله : (كما أشار) والواجب (كما أشار اليه) وهلم جرا .

ولكن نحب أن يخبرنا الشيخ مامعنى (الصحافة) فى قوله فى تلك الجملة التى اعترض بها على ما يمكن لى (غلمان الصحافة) ؟ فقد لاح لنا انه يقصد بها الكتابة فى الصحف أو صنعة تحرير الجرائد كما مشى على ذلك بعض المعاصرين .

ومن كان يرد فى كلامه مثل (الصحافة) بهذا المعنى ، ومثل : (العالم الأدبى) فأى حق له فى تخطئة (الرأى العام) وادعاء تغليص الكلام من المواضعات الجديدة

ثم همزينا لاجل همزة (أشكل) الواردة فى الاهرام بالضم من غلط مرتب الحروف ونسى أننا لسنا بنظيره فى المطبعة وان بيننا وبينه أبحراً فلا يتيسر لنا تصحيح المسودات بذاتنا كما يتهيأ له رد المرتب ما شاء من المرات. والظاهر أن الشيخ لا يسلم بغلط الطبع الا اذا وقع فى كلامه .

وأما تهديده إيانا بالاسراع فى إيراد أغلاط (آخر بنى سراج) فلا مانع من أن تكون وقعنا فى الغلط فى ابن سراج وفى غير ابن سراج لانه ليس أحد بمعصوم من الخطأ ، ولكن سبحان الذى أوقعنا ولم يستثن غيرنا . وان شاء أسرعنا اليه من قوله بمثل ما أوعد به من قولنا .

على أننا لا نفر من وجه الحق ونحن نقر بكل ما يرد علينا منه وكان الأولى بمن يضع نفسه فى منازل أهل التحقيق أن يعترف بالخطأ . وقد أورد له النص والشاهد وأن يحتذى مثال السعد التفتازانى حينما ناظر السيد وأقر له وهو أحدث منه سناً فانه ما على الجواد أن لا يكبو ولا هفوة العالم مسقطة له من رتبة فضله خصوصا اذا عرف خطأه وتذكر قول القائل :

أيذهب يوم واحد ان أسأته ... بصالح أيامى وحسن بلائيا

بقى علينا شىء ليس من باب المناظرة فى اللغة ولكنه من باب الحقيقة وهو أن صاحب البيان اتهمنا بالسعى فى منع الجزء الاخير منه توهم أن فيه رداً علينا ففضلا عن كوننا علمنا من مصر فى نفس البريد الذى ورد فيه ذلك الجزء أن ليس فيه شىء علينا وأصبحنا فى أمن من ذلك الخطر يعلم الله وأولياء الامور اننا براء من هذه التهمة

هذا وأما الشخصيات فلا شغل لنا بها والله المسئول أن يبصرنا ذنوبنا ورحم الله من أهدى الينا عيوبنا . اه

شوقى ومصر الفرعونية

عرفان شهيد

تحتل مصر الفرعونية مكانا مرموقا من أعمال شوقى الأدبية ، النثرية منها والشعرية . فقد أفرد لها أربعا من مطولاته النثرية ومسرحية من مسرحياته وبعض المقالات فى «أسواق الذهب» وكثيرا من قصائده فى «الشوقيات» . كما أنها كانت موضع اهتمامه ليس فى فترة واحدة من حياته الأدبية ، بل كانت كذلك طوال تلك الحياة ، وإن كان قد أبدى بها اهتماما خاصا فى السنوات القليلة التى انصرمت من ١٨٩٧ إلى ١٩٠٢ .

وعلى الرغم من هذا النصيب الموفور الذى حظيت به مصر الفرعونية من اهتمام شوقى وشاعريته فإنها لم تحظ من اهتمام الباحثين فى أدب شوقى بنصيب يتناسب معه نوعا ومقدارا . وهو أمر يثير الاستغراب لاسيما أن هذا القطاع الفرعونى فى أدب شوقى والشعرى منه خصوصا يزخر بالشعر الخالد ، وله مساس بكثير من القضايا والأسئلة التى يثيرها النقد الحديث . والقيام ببعض هذا الواجب وسد هذه الثغرة هو موضوع هذا المقال ، الذى يتناول نصفه الأول الآثار النثرية فى هذا القطاع الفرعونى ونصفه الثانى الآثار الشعرية . (١)

واهتمام شوقى الشديد بمصر الفرعونية يدعو إلى التفسير . فآثار الفراعنة كانت ماثلة قرونا طويلة لشعراء العرب ، ومنهم معاصرو شوقى ، ولكن هذه الآثار لم تظفر منهم إلا بمقطوعات قصيرة أو بقصيدتين أو ثلاثة كما يلمح من مطالعة ديوان البارودى وإسماعيل صبرى وحافظ إبراهيم (٢) . وللإجابة عن هذا السؤال أبعاد كثيرة يهمنا منها فى هذه المقدمة بعد واحد .

من المسلم به أن رحلة شوقى فى طلب العلم إلى فرنسا كانت من أهم المكونات لشاعريته ، ولم يكن شوقى فى حاجة إلى فرنسا لتدله على تاريخ مصر العربى والإسلامى ، لكنه كان كذلك حيال التاريخ المصرى الفرعونى الذى فتح أغلاقه المستشرقون ولا سيما الفرنسيون منهم . ابتدأت هذه الفتوح العلمية بحملة نابليون ، وجاء فى أعقابها اكتشاف حجر رشيد ، وبعدها حل رموز الهيروغليفية على يد الفرنسى شامبوليون . فكانت باريز التى سكنها شوقى أثناء رحلته للعلم مركز المصريات المهم ــ وبها الآثار المصرية كالمسلة المشهورة فى ميدان الكونكورد ــ واهتمام علمى وأدبى شديد بالحضارة الفرعونية ، الأمر الذى لفت نظر شوقى إلى أهمية هذه الحضارة التى شعر ذلك الشاب المصرى الحاد الذكاء أنه أحق من الغرباء برعايتها عند رجوعه إلى بلده .

وكما كان الفرنسيون بالغى الاهتمام بالمصريات فى باريس ، كذلك كانوا فى مصر عند رجوع شوقى إليها ؛ فكان العالم الكبير

ماريبت قيماً على دار الآثار ، ثم تبعه ماسبيرو الذى كتب الكثير عن مصر القديمة ولا تزال فهرسته أساس فهرسة المتحف الفرعونى إلى الآن . كما أن ولى نعمة شوقى ، عباس حلمى ، أسهم فى جمع الآثار المصرية وإقامتها فى المتحف الحالى (كما يفهم من النقش اللاتينى) حوالى سنة ١٩٠٠ .

إذن تعرض شوقى تعرضاً قوياً لمصر الفرعونية من هذه الأوساط التى كان يتحرك فيها ، فى باريس قبل رجوعه إلى مصر ، وفى القاهرة بعد رجوعه . فلم يكن عجيباً أن ينعكس هذا الاهتمام بمصر الفرعونية فى أدبه . وقد انعكس هذا الاهتمام بمصر الفرعونية فى حياته أيضاً فقد كان لشوقى غرام خاص بالأهرام . وبعد عودته من المنفى اختار الإقامة بالجيزة لقربها من النيل والأهرام ، وكان يزورها كل جمعة مع أسرته ولم يكف عن هذه الزيارات إلا بعد انتقاله إلى داره الجديدة بالجيزة (بعد عودته من المنفى) ، لأن الأهرام كانت ترى من البيت الجديد .(٣)

١ ـ الآثار النثرية :

تتألف آثار شوقى النثرية فى مصر الفرعونية من الأعمال التالية :

أولا : أربع مطولات نثرية هى : «عذراء الهند أو تمدن الفراعنة» وقد صدرت سنة ١٨٩٧ ، و «لادياس» سنة ١٨٩٨ ، و«دل وتيمان أو آخر الفراعنة» سنة ١٨٩٩ ، و «شيطان بنتاءور» من سنة ١٩٠١ إلى سنة ١٩٠٢ .

ثانيا : المقاطع المختلفة والمبعثرة فى «أسواق الذهب» .

وكما أفاض شوقى فى الحديث عن مصر القديمة فى هذه الأعمال النثرية ، نراه يتفنن فى الأجناس الأدبية التى أفرغ فيها أدبه النثرى الفرعونى ، والذى يمثله فى هذه الآثار أولاً : فن الرواية ، كما فى «عذراء الهند» و «لادياس» و «دل وتيمان» ، وثانياً : فن الحوار ، كما فى «شيطان بنتاءور» ، وثالثاً : فن المقالة ، كما فى مقطوعاته فى «أسواق الذهب» . وتمثل المطولات الأربعة ـ التى نشرت فى غضون خمس سنوات ، والتى يمكن أن توسم بالرباعية الفرعونية ـ الدور الفرعونى فى أدب شوقى النثرى والموجة الفرعونية الأولى فى أدبه . ولقد جاءت الثانية فى العشرينيات من القرن الحاضر ، ممثلة فى سلسلة القصائد التى وجهها إلى توت عنخ آمون بعد اكتشاف قبره . وهذه الرباعية الفرعونية تثير أسئلة كثيرة :

أولها : ماالذى حدا أحمد شوقى ـ وهو الشاعر ـ أن يكتب هذه الرباعية النثرية ؟

ثانيها : ماأهميتها ومكانتها فى مسار الشاعر الفنى؟

ثالثها : مامغزاها ؟

رابعها : مامكانها وأثرها فى الأدب المصرى الحديث ؟

خامسها : ماصلتها بشاعرية شوقى وتصوره لنفسه ؟

١ ـ مفتاح السؤال الأول هو مقدرة شوقى النثرية التى صدر بها الجزء الأول من الشوقيات والتى نبه فيها القارىء إلى أن الشاعر فى مقدوره أن يكون ناثراً ، عكس الأديب الناثر الذى لايستطيع الشعر ، وكان هذا إيذاناً من شوقى إلى قراء شعره أنه سيقوم بتأليف سلسلة من الآثار النثرية . وفى هذا كان شوقى متأثراً بثقافته الفرنسية التى هيأت له الأمثلة لكبار الشعراء الذين تركوا وراءهم آثاراً نثرية خالدة . فكان شوقى فى هذا مستلهماً هؤلاء الأدباء الفرنسيين العالميين والذى أثاره شعوره بالقدرة وحب التفوق أن يجاريهم .

٢ ـ ومفتاح السؤال الثانى أيضاً فى مقدمة «الشوقيات» . ويذكر القارىء أن شوقى كان يحلم بالرجوع إلى مصر من باريس وهو يحمل لواء التجديد فى الشعر العربى وفى أهم قطاعاته وهو المسرح . ولمّا صدم بإعراض الخديوى توفيق عن مسرحه تعدل مساره الفنى طوال حياته ولم يرجع إلى المسرح إلا فى السنوات الأخيرة من حياته . فى ظل هذا الإطار أو المسار المعدل يمكن أن يفهم تأليف شوقى لهذه الرباعية الفرعونية : إذا كان القائم على السدة الخديوية معرضاً عن المسرحية كفن لايليق بشاعر العزيز فليكتب هذا الشاعر الروايات كتعويض عن المسرحيات ، وهى جنس أدبى أليق بشاعر القصر . ولتكن موضوعاتها ليست مصر الحديثة ، كما فى «على بك الكبير» التى قد تثير حساسية الخديو العلوى ، بل مصر الفرعونية المتنائية فى القدم والبعيدة عن الأسرة العلوية .

٣ ـ ولكل واحدة من هذه الرباعية مغزى ، بل مغاز غير أدبية تومىء إلى مصر التى عاش فيها شوقى ـ مصر الاحتلال الإنجليزى .(٤) وهى فى هذا تكملة لشعره السياسى الصريح ضد الاحتلال . وتكملة للحكايات الرمزية التى أجراها على ألسنة الحيوان فى «الشوقيات» الأولى ، وكل واحدة من هذه الرباعية لها إيماءات إلى المشهد المعاصر حوالى سنة ١٩٠٠ .

«فعذراء الهند» ، وبطلها رمسيس الذى يفتح شرقاً حتى يصل إلى الهند الصينية ، توحى بعظمة مصر التى احتلتها بريطانيا ، مصر التى وصلت فتوحاتها إلى الهند الصينية ـ إلى أبعد من الهند التى احتلتها بريطانيا وأبعد من سرنديب التى نفت إليها محمود سامى البارودى . وهناك تفاصيل قد تكون إشارات خفية إلى الثورة العرابية .(٥)

«ولادياس» قصة ضابط مصرى ، حماس (أمازيس) ثار على آخر الفراعنة «أبرياس» وجعله الشعب ملكاً عليه . وكان قد فاز بحب وبد لادياس اليونانية ، ابنة صاحب جزيرة ساموس ، فى صراع جرى بينه وبين بهرام الفارسى .(٦) والرواية بها أصداء سياسية واضحة عن الثورة العرابية ، والاحتلال . ويشبه أن يكون «حماس» رمزاً لأحد زعماء الثورة العرابية ، ولعله البارودى الذى كان شوقى يجله عكس عرابى .(٧) هذا ولعل فى الرواية أيضاً محاولة لتأكيد ماقاله شوقى فى مقدمته للشوقيات عن جدته اليونانية تمراز ، وكانت سبية من سبايا المورة عاد بها إبراهيم باشا وأعتقها وقد رثاها شوقى وقال فيها :

وماملكوك فى سوق ولكن   لدى ظل القنا والمرهفات

وهذه لادياس اليونانية يؤتى بها إلى مصر ليس من سوق الرقيق ولكن معززة مكرمة وقد فاز بها البطل المصرى حماس بعد صراع مع بهرام الفارسى .

أما «دل وتيمان» فهى تكملة وملحق لرواية «لادياس»، وتصور غزو الفرس لمصر زمن قمبيز وغرام «دل» ابنة الفرعون بقائد الحرس «تيمان»، وخيانة جادى بن منجاب صاحب الحدود، ودخول الفرس لمصر، ومصرع «دل وتيمان». والأصداء السياسية لتاريخ مصر فى العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر واضحة، وأهمها الثورة العرابية والاحتلال الإنجليزى. ومقدمة شوقى «لدل وتيمان» قيمة، وتؤيد ماقيل سابقاً فى هذا المقال عن سبب اهتمام شوقى بمصر الفرعونية، ومنها هذه الجملة التى تشرح مذهبه فى معالجة هذه المواضيع الفرعونية التى طرقها غيره من الفرنسيين والألمان، ولم يثبط ذلك من عزيمته فقال «وأولى الأقلام بأن يزور مقابر الوطن ويقف على خرائبه قلم عربى تمسكه يد مصرى».

٤ ـ ورابعة الرباعية الفرعونية ـ «شيطان بنتاءور» ـ تختلف عن سابقاتها الثلاثة فى جنسها الأدبى. فهذه ليست رواية كهذه السابقات، ولكن حوار أجراه شوقى مع شاعر مصر القديمة بنتاءور[٩] عن مصر المحتلة، مترسماً فيه أسلوب شهرزاد فى البوح والكتمان. وهذا الحوار مفعم بالآراء الجريئة فى نقد الحياة السياسية والاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية فى مصر لعهده.

إذن هذه الرباعية الفرعونية أهميتها الرئيسية ليست فى عالم الفن الشوقىّ. هذه الرباعية تؤلف قطاعاً مهماً فى عالم شوقى الفكرى، وأهم عناصره هو احتلال بريطانيا لبلده، وكيف كان هذا شغل شوقى الشاغل، فهى تذكار لوطنية شوقى. وهذه الرباعية الفرعونية تضاف إلى شعره القصائدى فى تأييد ما قيل عن وطنية شوقى، ولعلها توحى، بل تفصح، عن خواطر له فى الثورة العرابية لم يسمح شعره القصائدى بالبوح بها. وفى رد شوقى البليغ على محمد فريد إيضاح ودلالة على مكانة هذه الرباعية عند شوقى. فالغالب أنه لم يعتبرها أدباً بقدر مااعتبرها إفصاحاً عن وطنيته وخدمته لمصر. قال يخاطبه بعد تعداد الرباعية الفرعونية «ولو اطلعت على هذه الآثار التى تقتنيها ربات الحجال ويفهمها الرجال والأطفال لعلمت كما علم كثير من العقلاء قبلك ـ أننى كما وصفنى المرحوم مصطفى كامل ذلك الغدير الصافى فى لفائف الغاب يسقى الأرض ولايبصره الناظرون»[١٠].

هذه الرباعية قلما يذكرها مؤرخو الأدب الحديث، وعندما يفعلون يكون الذكر عابراً ولكن شوقى ـ فى ظل هذا التنبيه إلى آثاره النثرية هذه ـ جدير أن تعرف مكانته فى تطور النثر الحديث. وفضله فى ريادة جنسين من الأجناس النثرية الحديثة أو المشاركة فى تلك الريادة.

أولا: الرواية التاريخية: كان السابق إليها ولاشك جرجى زيدان، ولكن شوقى لم يتأخر عنه كثيراً. ودوره فى تطور الرواية التاريخية يتلخص فى أنه هو الذى أعطى القطاع الفرعونى فى التراث المصرى حقه. فجرجى زيدان كان شامياً غريباً عن مصر، وكتب عن مصر القديمة رواية واحدة هى «أرمنوسة المصرية»، التى تدور حوادثها فى آخر العهد البيزنطى، وهى تؤلف جزءاً ضئيلاً من إنتاجه الروائى الضخم. أما شوقى، المصرى الصميم، فركز تركيزاً شديداً على القطاع الفرعونى، ويمكن أن يعتبر خير ممثل له فى تاريخ الرواية المصرية.

ثانيا: أما مادعى «الرواية الاجتماعية المقامية»[١١] «فشيطان بنتاءور» يمكن أن يعتبر من رواد هذا الجنس الأدبى. فهذا العمل نقد صارخ وجرىء للمجتمع المصرى فى كل أبعاده، وقالبه حوار ومقامة. وقد ظهر فى حين كان محمد المويلحى ينشر «فترة من الزمان»[١٢] وقبل أن يظهر لحافظ إبراهيم «ليالى سطيح» بأربع سنوات.

إذن هذه الآثار الشوقية المغمورة لها مكانتها فى تطور النثر الحديث. وإن كان شعر شوقى قتل نثره وأخمله عند القارىء العادى والفئة الكثيرة فيجب ألا يكون الأمر كذلك عند الباحث الشوقى والفئة القليلة.

(٥) وعلى الرغم من أن توظيف القطاع الفرعونى فى التراث المصرى كانت رسالته اجتماعية وسياسية أحب شوقى أن يذيعها نثراً، فإنه لايعقل أن يصرف الشاعر الكبير وقتاً ومجهودا ولاينتفع شعره به، وهو الشاعر قبل كل شىء. ودراسة هذه الآثار النثرية دراسة متأنية تؤدى إلى النتائج التالية التى لها علاقة بشعر شوقى وشاعريته:

أولا: أثران[١٣] من هذه الآثار لهما مساس دقيق بشوقى وتصوره لنفسه كبنتاءور مصر الحديثة لاسيما «شيطان بنتاءور». وهذا العمل ملىء بالمقاطع الشفافة الموحية بهذا التصور والانطباق الذاتى مع شاعر مصر القديمة الذى دعاه «آدم الشعراء»[١٤] وبتصوره لوظيفة الشعر فى المجتمع.

ثانيا: نثر هذه الآثار الفرعونية جيد وبليغ على مافيه أحياناً من المألوف والمطروق. ولما كانت اللغة وسط الشاعر الفنى كانت هذه الممارسة للوسط ـ ولو كانت فى قطاع النثر ـ زيادة لسلطان شوقى على الفصحى وتوظيفها كأداة تفكيره، الأمر الذى ـ ولابد ـ كان له أثره فى مقدرته العجيبة على إدارته اللغة العربية فى نظمه.

ثالثا: وهذه الآثار مهمة لدراسة شعره القصائدى فى مصر الفرعونية. ففيها مقطعات شعرية فرعونية يجب أن تضاف إلى ديوانه. وأهم من ذلك أنه نثر هنا بعض ما نظمه فى المستقبل، كقطعته عن النيل فى «شيطان بنتاءور» التى ظهرت بعد سنوات كرائعته الثانية فى النيل.[١٥]

***

ولم ينس شوقى مصر الفرعونية فى مقالاته التى نشرت بعد وفاته فى كتاب «أسواق الذهب» ففضلاً عن ذكر مصر الفرعونية ذكرا مستفيضاً فى مقالتيه «قناة السويس» و«البحر الأبيض المتوسط» أفرد لها مقالاً خاصاً أسماه «الأهرام».

وهذه المقالات أعلق بشعره فى مصر القديمة من رواياته النثرية، والكتاب عرض لآرائه فى الحياة والناس والتاريخ. وفى القطعة التى عن الأهرام أصداء من شعره. و«أسواق الذهب» يجب أن يعتبر

مفتاحاً مهماً من مفاتيح «الشوقيات». وهذا الفهم يعطى الكتاب وظيفة أكثر أهمية من كونه إسهاماً فى النثر. وقد أشار شوقى إلى بعض هذا عندما شرح مذهب الشعراء فى كتابة النثر، أى حينما يكونون فى مزاج معين لايسمح لهم بالنظم. فهذه المقالات فى «أسواق الذهب» تتر ضوءا على الشعر العالى فى «الشوقيات» وكفى بهذا أهمية لها. وهى مثل على التكامل بين شعر الشاعر ونثره يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار فى الدراسات المتأنية لشاعرية شوقى.

***

وفازت مصر الفرعونية بمسرحية واحدة من مسرحيات شوقى هى «قمبيز». وهى وإن تكن مسرحية شعرية فإنه تحسن الإشارة إليها فى هذا الشطر من المقال الذى يتحدث عن نثر شوقى[١٦] فالشعر فيها قليل، إذ اهتم شوقى فى تأليفها بالأحداث المسرحية أكثر من القصائد الغنائية، التى تكثر فى «مصرع كليوباترا» و«مجنون ليلى»، كما أنها صياغة جديدة لرواية «دل وتيمان» النثرية. وقد أفاض فى الكلام عنها باحثو مسرح شوقى، فلا ضرورة إلى إعادة هذا.[١٧] وإنما نذكر هذه المسرحية فى هذا الموطن للتدليل على شمولية اتساع أدب شوقى فى مصر الفرعونية، ورسالة المسرحية السياسية، مثل رسالة الروايات، موجهة ضد الاحتلال البريطانى.

ولهذه المسرحية أهمية خاصة فى الكلام عن مسار شوقى الفنى، الذى تعدل وتغير بازورار الخديو توفيق عن المسرحية الشعرية الشوقية. وقد أشير سابقاً فى هذا المقال إلى تراجع شوقى المؤقت عن كتابة المسرحية استجابة لرغبات القصر، وكيف أنه تناول الروايات بدلاً منها، ومنها «دل وتيمان». وهذه هى الرواية التى استحالت إلى مسرحية بعد ثلاثين عاماً عند رجوع شوقى إلى المسرح. وهى تمثل الجنس الأدبى الذى كان شوقى ليختاره - أى المسرحية - لولا إعراض الخديو عن مسرحيته الأولى «على بك الكبير».

***

وهكذا كانت هذه الفرعونيات النثرية تمثل اهتمام شوقى الشديد بالفترة الأولى القديمة من تاريخ بلده الذى ذكره هو فى مقدمته «لدل وتيمان» وأفصح عنه فى بقية المشهد:

وأنــا المحتفى بــتـــاريخ مصر
من يصن مجد قومه صان عرضا

وكان اهتمامه بها - كما قال بحاثة شوقى المعاصرهوماهر حسن فهمى - «ليس وليد إعجاب فحسب ولكن وليد إحساس أصيل بالشخصية المصرية». ونزيد على ذلك معيدين ومؤكدين لما قلناه سابقاً وهو أن آثار شوقى النثرية هذه تعد مشاركة ذات بال فى النثر العالمى الذى أولى مصر القديمة عناية خاصة. وشوقى كان مطلعاً على هذا الأدب الأوروبى فى مصر الفرعونية، ولم يشأ أن يكون الكاتب المصرى متخلفاً فى الكتابة عن تاريخ بلده فسارع وكتب وسد الثغرة. وهكذا يجب أن تفهم أعماله النثرية فى مصر الفرعونية والتى يجب أن تأخذ مكانها فى تاريخ النثر العربى الحديث عند مؤرخى هذا النثر. وعكس ماظن البعض، فإن هذه الآثار بها الكثير من النثر العالى: وهى تبرر ماقاله فيه بشارة الخورى وهو يرثيه:

إلآهـة الشـعر قامت عن ميامنه
وربـة الـنثر قـامت عن ميـاسره

ولعل ذروة هذا النثر العالى هى المقدمة التى صدر بها القصيدة الفرعونية الشهيرة فى «أنس الوجود» والتى يظهر فيها أمير الشعراء إماما من أئمة النثر العربى الحديث.

٢ - القصائــد

ولكن شوقى كان قبل كل شىء شاعراً. وهذه الحقيقة تثير السؤال الأهم فى غرام شوقى بمصر الفرعونية. وهو: ما الذى أثار اهتمامه البالغ كشاعر فى هذه الفترة من تاريخ مصر؟ والإجابة عن هذا السؤال تتلخص فيما يلى:

أولا: لأن حضارة مصر الفرعونية كانت حضارة ذات صبغة دينية قوية، الموت فيها أهم من الحياة، والآخرة أهم من الأولى، تؤمن بالبعث وتهيىء له الطعام والشراب وعربة الشمس. كل هذا فتن شوقى وهو شاعر ينظم فى إطار هذه المفاهيم ويشيعها فى مراثيه وقصائده فى مصارع الدول والرجال.

ثانيا: لأن شوقى كان شاعر الماضى والتاريخ، طوّف بمنابره ومحاربيه فى دار الإسلام وفى دار الحرب، وهو القائل: «الشعر ابن أبوين» الطبيعة والتاريخ فكان من الطبيعى أن تجذبه مصر الفرعونية التى كان تاريخها يمثل أطول فترة زمنية فى التاريخ المصرى لعهده، وأن تجذبه هذه الحضارة العجيبة التى بزغت فى فجر التاريخ والتى أصبحت ديارها ولاية فى دار الإسلام بعد الفتح العربى، ذلك الفتح الذى برره بين فتوح مصر جميعها فى قوله المشهور:

فى الحق سُلَّ وفيه أُغمِدَ سيفُهم
سيفُ الكريم من الجهالة يفرق
والـفـتـح بـغـى لايهون وقـعـه
إلا الـعـفـيف حسـامـه المترفق

وأعجبه فيها - فيما أعجبه - عنصر السيادة والقوة التى أظهرها الفراعنة فى الوادى وفى غرب آسيا. وشوقى كان شاعر القوة، فقد كان قريباً من السلطان، يشرف على الدنيا من علٍ، ويذكر الأمجاد الحربية الإسلامية الماضية منها والحاضرة.

وثالثا: نداء الأطلال، ومع أن هذه الحضارة العجيبة قد سلم قسم منها محنطاً فإنها فى الحقيقة كانت أطلالاً، وهذا مضمون شعرى يستجيب له الشاعر العربى استجابة سريعة، فهو من إنجازات العصر الجاهلى الباقية، ويحتمل تجديدات على يد شاعر كبير يحسن فهمه وصياغته. فشعر الأطلال بلغ ذروته فى شعر شوقى، وهو الذى وقف عليها فى أمكنة مختلفة فى دار الإسلام، فكانت هذه الأهرامات والهياكل الفرعونية الغاية التى وصل إليها الشعر العربى فى هذا المضمون الجميل.

رابعا: العنصر الذاتى فى حياة شوقى: فقد رأى الرجل فى تاريخ أسرته ما يشبه تاريخ أسرة أخرى يرق عهدها إلى مصر الفرعونية التى

ذكرها القرآن الكريم ، ألا وهى الأسباط . وهكذا جاء أجداد شوقى إلى مصر غرباء زمنَ محمد على ، ورأى الشاعر هذا التشابه الغريب ممثلاً فى يوسف الصديق وكان من الوافدين الذين ربحت تجارتهم كما ربحت تجارة جد شوقى وسميه . ولم يكن من الصعب على شوقى أن يحدث شيئا من الانطباق الذاتى بينه وبين يوسف ، لاسيما وقد صار خديو مصر يدعى العزيز ، وهو اللقب الذى أعطاه القرآن لوزير فرعون الذى اشترى يوسف ، ثم صار شوقى شاعر عباس حلمى ، أى شاعر العزيز ، وقد اعتد بهذا اللقب وأشار إليه فى البائية المعروفة :

شاعر العزيز وما
بالقليل ذا اللقب

ومن يطالع الشوقيات بإمعان ير آثار هذا الاتصال الروحى مع مصر الفرعونية القرآنية ، فالإشارات إلى يوسف متعددة ، وكثير منها إشارات ذاتية تدل بجلاء ووضوح أن شوقى قد يكون أصيب بما يمكن وصفه بالعقدة اليوسفية . وأغلب الظن أن فكرة العفاف التى تتردد فى غزلياته منتزعة من حياة يوسف ، أو من تلك الحادثة التى تصف علاقته مع امرأة العزيز ، وهذا يعين على فهم بعض الأبيات فى شعر شوقى ، بل هو المفتاح لبعض الأغلاق . ففى الغزلية المشهورة «خدعوها بقولهم حسناء» ، هنالك بيت معروف :

جاذبتنى ثوبى العصىّ وقالت
أنتم الناس أيها الشعراء

والمصراع الأول من هذا البيت لا يمكن أن يفهم من السياق وحده . وفهمه الصحيح يتم بسورة يوسف ولاسيما الآية «وقدّتْ قميصَه من دُبُر» .

ولم يكن من السهل على شوقى ، وهو مسلم دستوره القرآن ، وشاعر ملتزم ينظم فى إطار الخلافة والجامعة الإسلامية ، أن يقف على أطلال الفراعنة ، وهم قوم لم يذكرهم القرآن ذكراً جميلا . كما أن ذكراهم فى العصر الحديث قد أثارت كثيرا من الأهواء السياسية ومزيداً من التيارات التى لم تهش لها القومية المصرية فى النصف الأول من هذا القرن . فكان فى هذه الأطلال مزالق ومهاوٍ كثيرة . وليس أدل على فطنة شاعرنا من أنه عرف كيف يتجنب هذه المزالق ويخلص منها إلى فهم لمصر الفرعونية ، مكنه من استغلالها لخدمة بلاده وخدمة الشعر العربى . واستغلال شوقى للفرعونيات فى خدمة مصر يتلخص فى الأمور التالية .

أولا : فطن شوقى إلى أن مصر بعد الاحتلال البريطانى كانت فى حاجة إلى دفاع على الصعيد الحضارى لاستعادة استقلالها . فكانت تلك الانتباهة من ضميره التاريخى التى عرض فيها شوقى قضية مصر أمام مؤتمر المستشرقين مرة فى جنيف ، وأخرى فى أثينا فى قصيدتين أدخل فى بنائهما مصر الفرعونية ، والمعنى الضمنى فيهما واضح ؛ فهو ينعى على بريطانيا احتلالها للوادى الذى كان مهداً للحضارات ، ومقبرة للفاتحين فى كثير من الأحيان .

فهو يقول طوراً :

علمت كل دولة قد تولت
أننا سُمُّها وأنا البلاء

وتارة يقول :

مشت بمنارهم فى الأرض روما
ومن آثارهم قبست أثينا

ثانيا : استغل مصر الفرعونية فى إطار القومية الإقليمية ، وهى المفهوم السياسى الجديد الذى جاء به رفاعة الطهطاوى بعد عودته من فرنسا . فهو يستعين بمصر الفرعونية فى تأكيد وحدة مصر وهويتها وإقليمية تاريخها ، ويقوده هذا إلى تبرير بعض الأشياء فى حضارة مصر القديمة كاستعباد الفراعنة للناس فى بناء الأهرامات فيقول :

هو من بناء الظلم إلا أنه
يبيض وجه الظلم منه ويشرق

ثالثا : يستغل شوقى مصر الفرعونية فى إذكاء الروح القومية المصرية ويستنبط العبر من تاريخها فى كثير من المناسبات السياسية والاجتماعية ، كما فعل فى قصيدته عن البرلمان وتمثال نهضة مصر . وأحياناً يعرض عن ملامح من تلك الحضارات عندما لاتروقه ، كقوله مخاطباً توت عنخ آمون :

زمان الفرد يافرعون ولى
ودالت دولة المتجبرينا

ولم يكتف شوقى بالنواحى السياسية والقومية فى استغلال مصر الفرعونية ، ولكنه تصدى للمواجهة بينها وبين مصر القرآنية ، فجاء بحل لطيف أرْضَى به ضميره الشعرى وضميره الدينى ، ويتلخص هذا الإرضاء فى معادلة مفادها أن الأنبياء ضيوف الفراعنة لجأوا إليهم فى محنهم فيقول :

أين الفراعنة الألى استذرى بهم
عيسى ويوسف والكليم المصعق
الموردون الناس منهل حكمة
أفضى إليه الأنبياء ليستقوا

وأن مصر الفرعونية أرض مقدسة ، هبطها الأنبياء ومشوا على ثراها ، ونزلت فيها أولى الشرائع ، كما أنها أنجبت أم العرب ، فهاجر أم إسماعيل ، ماكانت سوى فتاة مصرية من أرض الفراعنة .

والسؤال الأخير الذى يمكن أن يطرح فى موضوع شوقى ومصر الفرعونية هو : كيف أفلح شوقى فى تجميل الشعر العربى بهذا المضمون الجديد ؟ وكيف كانت النتيجة شعراً قبله الذوق العربى ؟ والجواب على ذلك أن شوقى كان يتحرك بفهم وأناة وحذر ، فى محاولة هذا التجديد توكأ على الشعر القديم وعلى القرآن الكريم وأحسن التوكؤ

ويا حسن ما فعل إما الشعر القديم فقد أخذ منه نداء الأطلال ، وهو مضمون أحسن معالجته القدماء ، ولكن شوقى أعطاه إطاراً جديدا ومعنى جديدا أحيا به المضمون القديم ودلل على حيويته وقابليته للتجدد . وأما القرآن الكريم فقد أذاب كثيراً من أصدائه وأشذائه الفرعونية فى شعره فجاء وبه شىء من تداعى المعانى ، وكثير من الإيحاءات القرآنية فاتسم هذا الشعر الفرعونى بسمة الجلال القرآنى ، ووقع موقع رضى وقبول عند القارىء العربى ، لأن هذا التعبير الفنى عن تلك الحضارة الغربية خرج فى أداء لغوى لايفارق البلاغة القرآنية والشعر القديم .

هكذا كانت فرعونيات شوقى تجديداً فى مضمون الشعر العربى نابعاً من التراث . وقد توفرت له فى ميدان القبول الأدبى أسرار النداء والتلبية . لقد عرّب شوقى فى شعره مصر الفرعونية،وقرّب تلك الحضارة القديمة من مصر العربية عندما جعلها جزءاً من ديوان الشعر العربى الحديث .

* * *

قصائد شوقى الفرعونية متفرقة فى ديوانه ، ويمكن أن تضاف إليها المقطعات المنتثرة فى رواياته الفرعونية الثلاثة،وفى حواره مع شيطان بنتاءور ومسرحية قمبيز . ولكن الشعر العالى منها فى الديوان لاسيما فى الجزء الأول والثانى والرابع .

تبدو مصر الفرعونية فى ديوان شوقى فى قصائد كاملة مفردة لها ، أو مركبة ، كعنصر فى بناء قصائد أخرى طويلة وقصيرة .[١٩] والقصائد الكاملة التى تذكر مصر الفرعونية حسب ترتيب مجيئها فى الشوقيات هى «ذكرى كارنارفون» ، و«أبو الهول» ، و«توت عنخ آمون» ، و«أنس الوجود» ، و«توت عنخ آمون وحضارة عصره» ، «توت عنخ آمون والبرلمان» ، و«تمثال نهضة مصر» ، و«أثينا» .[٢٠] والقصائد التى تذكر فيها مصر الفرعونية فى مقاطع مركبة فى بناء القصائد هى : «كبار الحوادث فى وادى النيل» ، و«على سفح الأهرام» ، و«الرحلة إلى الأندلس» ، و«أيها النيل» ، و«أندلسية» .[٢١]

وهذه الفرعونيات يمكن أن تقسم إلى قسمين ينسبان إلى فترتين من مسار الشاعر الفنى ، الأولى تمتد من مطلع حياته الشعرية حتى نفيه إلى إسبانيا ، والثانية من رجوعه من المنفى حتى مماته . ففى الفترة الأولى كان ذكره لمصر الفرعونية مركباً فى قصائده الطوال الجامعة ، كالهمزية التاريخية والنيل ، وكان بطله فيها رمسيس ، الفاتح الكبير .[٢٢] وفى الفترة الثانية صار ينظم قصائد كاملة فى مصر الفرعونية متجاوباً مع الاكتشافات التى قام بها الأثريون فى العشرينيات ، لاسيما اكتشاف قبر توت عنخ آمون ، الذى رفع إليه شوقى ثلاث قصائد كاملة ، ولمكتشف قبره ـ لورد كارنارفون ـ قصيدة رابعة .[٢٣] وفى قصائد هذه الفترة الثانية أصبحت الإشادة مركزة على الحضارة الفرعونية ، التى كشفت عنها بشكل لافت مقبرة توت عنخ آمون ، كما كانت قصائد الفترة الأولى مركزة على فتوح رمسيس الثانى ومجد مصر العسكرى فى أيامه .

٣

لهذه الفرعونيات مكانة خاصة فى أعمال شوقى الشعرية ، ليس فى إطار الأدب العربى فحسب ، ولكن فى إطار الأدب العالمى أيضاً ، الأمر الذى يعطى لشعره فى هذا المضمون بعداً عالمياً واسعاً .

لقد أضافت هذه القصائد الفرعونية مضموناً جديداً رائعاً إلى ديوان الشعر العربى أحل شوقى محلاً فريداً بين شعراء العرب قديما وحديثاً . فشعراء العرب فى العصور الوسيطة مرّوا على مصر الفرعونية مرور الكرام كما فعل المتنبى ، وكان شعرهم أحياناً مبنياً على الجهل كما يفهم من البحترى الذى جعل الفراعنة أعراباً من تنوخ . ثم زاد حظ مصر الفرعونية من الشعر العربى فى العصر الحديث عندما نظم فيها البارودى وصبرى وحافظ ولكن النبرة الخطابية بقيت غالبة على هذه القصائد التى لاتسمو نوعاً ومقدارا إلى روائع شوقى .

وبعض السر فى تفوق شوقى يكمن فى أنه مر على مصر الفرعونية مرور البخلاء وأطال المرور وواصله طوال حياته من أولها إلى آخرها . وكان يرجع إليها فى كل مناسبة تسمح له بالرجوع ، وكان شعره مبنياً على العلم ، لأنه عاصر الاكتشافات الأثرية التى تلت حل رموز الهيروغليفية والتى كشفت عن معالم تلك الحضارة العجيبة ، فيصبح شوقى هو الشاعر الوحيد الذى أسرع إلى استغلال تلك الفتوح العلمية فى شعره ، فأحيا شعره حضارة بكاملها ، وهى حضارة أثارت إعجاب الناس فى كل زمان ومكان .

وهذه الحضارة المصرية القديمة فتنت علماء أوروبا وبعضاً من أدبائها وفنانيها الذين نظموا فيها ، أمثال الإنجليزى «شلى» و«هنت» والفرنسى «بيير لوتى» ، الأمر الذى يضع فرعونيات شوقى فى سوق الأدب العالمى ويهيىء صعيداً صالحا للموازنة . ومهما اختلفت الأذواق فى التقويم المقارن لهذه الآثار الأدبية يبقى شوقى فارساً متقدماً من فرسان هذه الحلبة العالمية . فهؤلاء الشعراء كانوا ينظمون فى مصر الفرعونية نظماً يعكس اتجاههم الوجدانى الذى كان له ميل إلى الأماكن البعيدة ، وكانوا زواراً أو سائحين يهبط أحدهم مصر ، ولايطيل الإقامة بعد أن يرضى شوقاً عابرا إلى رؤية هذه الأماكن والآثار . بينما كان شوقى ينظم فى آثار لها فى نفسه ووجدانه نداء أعمق وأوسع ، لأنها آثار بلده التى يعتز بها ، ولأنه كان يجاورها ويطيل مشاهدتها والتأمل فيها ، ويقف أمامها ويتفاعل معها ويتجاوب ، الأمر الذى جعل من هذا كله تجربة واسعة صادقة فى وجدان شوقى الشعرى .

فعلى هذا الأساس يكون شوقى فريداً بين شعراء العالم الذين فتنتهم هذه الحضارة ، لأن هؤلاء ألموا بها إلماماً عابرا ، عكس شوقى ، الشاعر الوحيد بين شعراء الشرق والغرب الذى كانت له وقفة طويلة متأنية مع هذه الحضارة وآثارها ، والذى قام بعمل مشبه لما قام به الأثريون ، وهو بعث مصر الفرعونية من لحدها ، ليس فى كلام موزون مقفى ، ولكن فى شعر عالٍ له مكانته فى سوق الأدب العالمى . ولعل ذروة هذا الشعر العالمى هى المقاطع التى ترادف مايدعى فى الأدب الأوروبى Ekphrasis أى وصف الشاعر

لمنجزات الفنون التشكيلية من صور وتماثيل وعمائر. وهى فى فرعونيات شوقى ممثله فى وصفه للأهرامات والمعابد، ولأبى الهول، ولجداريات مقبرة توت عنخ امون، التى كشف النقاب عنها فى العقد الثالث فى هذا القرن.

الهوامش

(١) لعل أول من أولى فرعونيات شوقى اهتماما خاصا هو محمد صبرى: أنظر مقاله «التاريخيات والوطنيات فى شعر شوقى»، مهرجان أحمد شوقى ١٩٥٨، لاسيما الصفحات ٢٠٣ ـ ٢١٨ حيث يقتبس الكثير من أشعار شوقى الفرعونية، أنظر أيضا الفصل الذى كتبه أحمد محمد الحوفى واصفا مضامين القصائد الفرعونية فى وطنية شوقى، الطبعة الثالثة (دون تاريخ) ١١٩ ـ ١٤٨ وفيه مختارات كثيرة من هذه القصائد. أما فرعونيات شوقى النثرية فقلما تذكر أو يعنى بها فى الدراسات الشوقية. وآخر الدراسات التى ظهرت وبها ذكر لفرعونيات شوقى هى مقال قدم لمهرجان حافظ وشوقى الذى أقيم فى القاهرة بقلم محمد زغلول سلام.

(٢) أشار الحوفى إلى هذه القصائد فى مقاله المذكور سابقا، ١٤٥ ـ ١٤٦، وأنا معه فى تقويمه لها والموازنة بينها وبين روائع شوقى.

(٣) انظر ما قاله ولده حسين فى أبى شوقى، ص ٩٨ وجدير بالذكر أن شوقى قبل انتقاله إلى الجيزة بعد المنفى كان يسكن المطرية حيث كان محاطا بآثار مصر الفرعونية. فالمطرية كما هو معروف ليست إلا هليوبولس الحاضرة الفرعونية القديمة والتى لاتزال مسلتها قائمة إلى اليوم.

(٤) لم يكن شوقى شاعر القصر فحسب، بل كان أيضا كاتبا ومستشارا سياسيا له.

(٥) تأثر شوقى فى كتابته «عذراء الهند» برواية الكاتب الفرنسى فردينند دى لانوا «رعمسيس الكبير». ولعله تأثر أيضا فى إعجابه برعمسيس بما كتبه فنلون الفرنسى فى «مغامرات تلماك» وهناك يظهر رعمسيس باسم سيزوستريس.

(٦) ذكر رفاعة الطهطاوى عهد (أمازيس) فى تاريخ مصر القديمة ذكرا حسنا ولابد أن شوقى قرأ كتاب الطهطاوى وذكر ماقاله عنه فى «مناهج الألباب المصرية فى مباهج الآداب العصرية (القاهرة، ١٩١٢) ص ١٨٩ ـ ١٩٠.

(٧) كان البارودى ينتسب إلى الملك الأشرف بارسباى. وقد رآه عرابى جديرا بحكم مصر بدل الخديو توفيق.

(٨) اعتمد شوقى فى «دل وتيمان» على رواية الكاتب الألمانى جورج أبرس. ومن الممكن أن شوقى تذكر ما قاله الطهطاوى عن بسماتيك آخر الفراعنة، فى مناهج الألباب» ص ١٨٨ وما قاله هيرودوتس المؤرخ اليونانى الذى يذكره شوقى فى مقاله عن البحر الأبيض المتوسط فى «أسواق الذهب».

(٩) ولعل شيطان بنتاءور ـ لهذا السبب ـ كانت أقرب هذه الآثار النثرية إلى نفس شوقى وكان قد أولى بنتاءور اهتماما فى أولى رواياته «عذراء الهند»، إذ جعله أحد أشخاص الرواية الرئيسيين ـ مؤدبا لآشيم ولى عهد رعمسيس ورئيسا لحزب آشيم المنادى لحرب الكهان فى مصر.

وقد أخطأ شوقى فى ظنه أن بنتاءور كان شاعر رعمسيس الذى نظم قصيدة معركة قادش التى خاضها رعمسيس، وهو الظن الذى كان شائعا عندما كتب شوقى «شيطان بنتاءور» ويجنح علماء المصريات اليوم إلى الظن أن بنتاءور كان اسم الخطاط الذى نسخ نص القصيدة على البردية ويبدو أن هذا الخطأ أشاعه الكاتب الألمانى أبرس: انظر سليم حسن، الأدب المصرى القديم، القاهرة، ١٩٤٥، الجزء الثانى ص ١٤٩.

(١٠) انظر النص فى طه وادى: شعر شوقى الغنائى والمسرحى، دار المعارف، ١٩٨١ ١٨٦ ـ ١٨٧.

(١١) انظر أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث فى مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، ١٩٧٨، ص ١٨٢.

(١٢) ظهر كتاب «حديث عيسى بن هشام» سنة ١٩٠٧ وكان قد ظهر قبل ذلك مسلسلا فى «مصباح الشرق» بعنوان «فترة من الزمان» من أبريل ١٨٩٨ إلى أغسطس ١٩٠٣.

(١٣) عذراء الهند، بالإضافة إلى شيطان بنتاءور، انظر حاشية (٩).

(١٤) انظر شيطان بنتاءور تحقيق محمد سعيد العريان القاهرة، ١٩٥٣، ص ١٦٧

(١٥) المصدر نفسه، ١٣٢، ٢٢٧ ـ ٢٢٩

(١٦) ومصرع كليوباترا أيضا يمكن أن تذكر فى هذا الموطن، فعلى الرغم من أنها تتناول العصر المكدونى فى تاريخ مصر فإن العنصر الفرعونى فيها واضح من أشخاص الرواية، مثل أنوبيس الكاهن المصرى الفرعونى، وكذلك الأهمية التى أعطيت لايزيس الإلاهة الفرعونية فى المسرحية.

(١٧) وأعدلهم شوقى ضيف: انظر فصله فى شوقى شاعر العصر الحديث. دار المعارف ٢٠٨ ـ ٢٢٠.

(١٨) وأول من فعل هذا كان رفاعة الطهطاوى عندما ذكر أمجاد سيزوستريس (وهو رعمسيس الثانى الذى يسميه سيزوستريس كما يفعل شوقى وهذا فعل بعض المؤرخين) فى قصيدة وطنية انظر أحمد الحوفى، المصدر السابق، ٤٠ ـ ٤١

(١٩) وتذكر أيضا فى إشارات عابرة فى كثير من القصائد.

(٢٠) انظر الشوقيات، الجزء الأول ـ ٨٤ ـ ٩٠ / ١٣٢ ـ ١٤٥ / ٢٦٦ ـ ٢٧٤ وفى الجزء الثانى، ٥٣ / ٩٤ ـ ٩٩ / ١٥٧ ـ ١٥٩ / ١٨٣ ـ ١٨٤ / الجزء الرابع ٦١ ـ ٦٢.

وجدير بالذكر أن معبد «أنس الوجود» الذى نظم فيه شوقى قصيدته المعروفة، أقيم فى العصر المكدونى ولكن الإلآهة التى أقيم لأجلها المعبد ـ إيزيس ـ كانت فرعونية، وكذلك نقوش المعبد التى لا تزال قائمة إلى اليوم.

(٢١) انظر الشوقيات الجزء الأول ـ ١٨ ـ ٢٣ / ٢٣ ـ ١١٤ الجزء الثانى ٤٥ ـ ٤٧ / ٦٥ ـ ٧١ / ١٠٧.

(٢٢) وكان يدعوه سيزوستريس تابعا فى ذلك مؤرخى اليونان، وقد سبقت الإشارة (حاشية ١٨) إلى أنه تأثر فى هذا برفاعة الطهطاوى الذى ذكر هذا الفرعون فى قصيدته الوطنية والأرجح أن الطهطاوى فعل ذلك متأثرا بفنلون فى روايته «مغامرات تلماك» التى ترجمها الطهطاوى إلى العربية (حاشية ٥)

(٢٣) من الممكن أن تدعى هذه المتواليه الشعرية أو الرباعية فى الفرعون الفنى. الآمونيات.

عالم

القصائد الخمس

بين الواقع والحلم

قراءة في قصيدة "أحوال ثمود"

اعتدال عثمان

ديوان أدونيس الأخير «القصائد الخمس ـ تليها المطابقات والأوائل» كون شعرى له مداراته وقوانين حركته الخاصة، وتربطه وشائج عدة بأكوان أخرى هى دواوين الشاعر السابقة. لكن أدونيس يظل متميزا ومتفردا فى كل ديوان جديد. إنه مايزال يحلم، مايزال يكتب، تتخلق بين أصابعه أكوان شعرية باهرة، ولا يسمح لمملكة الحلم عنده أن تشيخ. يستثمر أدونيس، فى هذا الديوان الأخير، إنجازاته الشعرية السابقة، يشد رقعة نسيجها إلى أقصى اتساع تحتمله، ويضفى عليها طابع الديوان الخاص.

لقد دأب أدونيس ـ فيما عدا بداياته الأولى[1] ـ على المزج بين الغياب المطلق عن الواقع والحضور الغامر فيه، أى أنه يطلق حساسيته الشعرية من عقال الوعى لتحوم فى عوالم الحلم الغريبة الشاسعة، ثم تعود فتقيم وحدة بين عالمى الواقع ومافوق الواقع، وذلك عن طريق تحويل الأفكار إلى أشياء مادية والأشياء المادية إلى أفكار[2]. والأمثلة على ذلك كثيرة تشكل معظم أعمال أدونيس، كما تظهر لعين القارىء دون دراسة تفصيلية متقصية، بدءا من «أوراق الريح» ١٩٥٨، ومرورا «بأغانى مهيار الدمشقى» ١٩٦١، و«كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل» ١٩٦٥، و«المسرح والمرايا» ١٩٦٨، و«وقت بين الرماد والورد» ١٩٧٠.

غير أن الشاعر ينطلق أحيانا فى مغامراته الحلمية ليكتشف «عوالم الجنون»[3] كما حدث فى ديوانه «مفرد بصيغة الجمع» ١٩٧٧ يحدوه طموح نبى، لكنه نبى ينكسر كضوء، وينسحق أمام نبوته، فلا يبقى منه سوى هشيم:

«وبقيت كلماته تهذى وتطوف
وبقى هباؤه»[4]

ذلك لأنه يحلم دائما بأن يدخل «فى غير الممكن»[5].

ويبدو الإغراق فى الحلم الهذيانى، والابتعاد عن الواقع المحسوس خروجا مؤقتا للشاعر على مشروعه الفكرى فى إطاره الأشمل، لأن أدونيس مثقف طليعى له إسهامات هامة فى ثقافتنا العربية المعاصرة. إن بحثه الهام «الثابت والمتحول ـ بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب» جهد علمى ضخم يدل على هموم مثقف يحمل عبء أزمة

الفكر العربي ويعايشها . ويفرد أدونيس كذلك جهدا خاصا فى كتابه «زمن الشعر» للتعريف بحركة الشعر العربي الحديث وبسط ماهيتها ومفاهيمها وزواياها المختلفة التى تتعلق بالشكل واللغة والصورة ، وعلاقة الشعر بالفلسفة والحياة ، وعلاقته بالقارئ المتلقى وغيرها من القضايا الفنية ، إلى جانب نظرات أخرى ثاقبة فى الثقافة العربية بشكل عام . ويواصل أدونيس طموحه الجسور فى آخر أعماله النثرية «فاتحة لنهايات القرن – بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة» فيؤسس – من خلال بيانات تعبر عن واقع الحال ، حال الشاعر والشعر والثقافة والمجتمع العربى – منطلقات الحركة الطليعية وآفاق مساراتها .

إن مجال طموح أدونيس ، كما يظهر فى أعماله يقترن بالحلم بواقع مغاير ، إنه يختطف من الحلم رؤاه الباهرة ، يغرسها فى قلب الحاضر شعرا متوهجا ، وكلما شعر بمأساة الانفصال بين عوالم الرؤى والواقع الراكد المبعثر يؤوب إلى رحيل جديد لعل اللغة تثمر فعلا ، لعل الحرف يلين ، يضئ طريقا أو يزيح حجرا ، ولعل الكلمات تصنع عالما أكثر بهاء . وتستخدم كلمة «حلم» فى قاموس أدونيس الشعرى مقترنة دائما بكلمة «رؤيا»، ويغلب على قصائده الصفة الحلمية الرؤيوية وإن لم تأخذ القصائد عنوان «حلم» صراحة . والحلم أو الرؤيا نوع من الشطح ، إذا استخدمنا المصطلح الصوفى ، يتجاوز العقل والمنطق والواقع ويقترن بالغرابة والتخييل واللامعقولية ، ويتيح ، فى مجال الإبداع الشعرى ، نوعا من الحضور فى بدئية اللغة ، يطابق الحضور فى بدئية العالم بلغة الصوفية . إنه صفة البكارة اللغوية يلبسها النطق ، أو هو اللغة فيما وراء اللغة .(٦)

وإذا كان الشطح فى الشعر يقتضى غيبوبة عن اللغة بالمعنى الاصطلاحى ، شأن التصوف الذى هو غيبوبة عن العالم بالمعنى الاصطلاحى كذلك ، فإن الشاعر أو المتصوف لابد أن يعود إلى عالم المحسوسات بعد سياحته فى اللامرئى مزودا بكشوف الرؤيا . تلك هى النقطة التى ينتهى عندها ديوان أدونيس «مفرد بصيغة الجمع» ويبدأ منها ديوانه التالى «القصائد الخمس – تليها المطابقات والأوائل» .(٧)

إن النبى ، الذى انسحق أمام العناصر التى تمردت عليه ولم ترضخ لنبوته ، يعود من متاهة الحلم فى ختام «مفرد بصيغة الجمع» ليقول :

وأنت، أيتها الأشلاء الباقية من أحلامنا

تحومى حول صبواتنا
أجسادنا نتوء الطوفان
وليس فى أنقاضنا غير المحيطات
والآن أول البحر
أنا الصارية ولا شئ يعلونى /
والآن أول الأرض(٨) .

ويعقب أوبة الشاعر إلى الأرض ديوان «القصائد الخمس» ويبدأ بقصيدة «أحوال ثمود» :

«.... رجع القول إلى أحوال ثمود»

وتبدو الجملة الافتتاحية – فى القصيدة – كأنها استئناف لحركة مستمرة خارج فضاء القصيدة نفسها (٩) ، قد تكون حركة التهاويم الحلمية التى انتهت فى الديوان السابق بالعودة إلى الأرض ، وتستأنف هنا برجوع القول إلى أحوال ثمود وما تثيره من تداعيات تاريخية تنسحب آثارها على الحاضر (كما سوف يظهر عند تحليل القصيدة) هذا احتمال ؛ أما الاحتمال الآخر فقد يكون استئناف قول بدأ فى قصائد أخرى شغل فيها الشاعر بواقع الأمة العربية مثل «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»(١٠) ، على سبيل المثال ، أو غيرها . مايهمنى هنا هو تلك الحركة التى تبدو كأنها حركة دائرية تبدأ من حيث تنتهى وتنتهى من حيث تبدأ .

إن القراءة الأولى تفضى إلى تماثل تلك الحركة الدائرية مع حركة الطبيعة ودورة الفصول ، وارتباط أسطورة أدونيس ، الإله الإغريقى، بتلك الدورة(١١) ويبدو الديوان كأنه دورة من تلك الدورات يطالعنا أدونيس من خلالها فى موسم من مواسمه البهية متربعا على عرش قصائده الخمس ، متأملا فى بديع صنعه فى «المطابقات» ، مختتما دورة حياة الديوان فى «الأوائل» التى هى ، فى الوقت نفسه ، نهايات وبدايات لدورة جديدة .

ولأدونيس فى مواسمه طقوس؛ قد يغلب عليها طقس الأسطورة فيستحضر الفينيق أو تموز أو العنقاء أو بروميثيوس أو أورفيوس ؛ وقد يغلب عليها طقس الرمز فيبرز مهيار أو البهلول ، أو الرمز التاريخى ؛ فتلمح وجه على بن أبى طالب أو الحسين بن على أو معاوية أو النفرى أو الحلاج وغيرهم ، أو الرمز الأدبى متجسدا فى أبى العلاء أو أبى نواس أو أبى تمام أو المتنبى ، أو رموز أخرى مثل بيروت أو دمشق أو الأرض ... الخ . كذلك يغلب – أحيانا – طقس الحلم فتتلاق الطقوس كلها وطقوس غيرها ، نابعة من أغوار مجهولة غير مرئية كامنة وراء ظواهر الأشياء .

والطقس الغالب على ديوانه الأخير هو طقس الواقع المتوتر الذى يحاول الشاعر الانفلات من معوقات امتداداته التاريخية ، فيمتطى صهوة الحلم وطاقاته اللانهائية ، عابرا به نحو آفاق الزمن الآتى . وأول ما يلفت الانتباه فى عناوين القصائد الرئيسية الخمس فى الديوان ، هو ارتباط اثنتين منها ارتباطا مباشرا بمدن عربية قديمة ، بادت أو ما تزال قائمة ، هى «بابل» و «مراكش – فاس» . وتستدعى قصيدة ثمود أحوال تلك القبيلة البائدة التى سكنت وادى القرى ، وورد ذكرها فى آيات قرآنية كثيرة، كعبرة لقوم كذبوا بالنذر والرسل فأخذهم الهلاك جزاء ما فعلوا .

أما قصيدة «قداس بلا قصد ، خليط احتمالات ...» فهى أشبه ما تكون بشعائر عبادة سرية ترفع قربانا فى مذبح الشعر إلى المرأة – المدينة ؛ وقد تكون المرأة – المدينة هى القربان الذى يذبح فى

قدس أقداس اللغة ، أى الشعر . والأمر سواء ؛ فالقصيدة في ظاهرها على الأقل ، خليط احتمالات .

تبق قصيدة « البهلول » وتأتى واسطة العقد بين قصيدتى « أحوال ثمود » و « بابل » . وإذا كانت « ثمود » تمثل فى مستوى من مستوياتها الدلالية ، الماضى البائد ، ترتبط « بابل » بتداعيات مشابهة ؛ فقد اتصفت مملكة بابل ، فى عهدها الأول ، بالمنعة والعزة والسلطان ، لكن أهلها أخذتهم العزة بالإثم ، فحلت عليهم اللعنة ، وأصبحت مدينتهم مغلوبة مشتتة ، انتهى أمرها إلى الخراب والزوال . وبين تلك النذر التاريخية نجد بشارة « البهلول »؛ذلك المجنون الذى لا يقف على ظاهر الأحوال فحسب ، وإنما يغوص كذلك إلى باطنها فيطلع على المعنى الخفى المستور ، وبرغم أن كلامه قد يبدو مجاوزا للمنطق وأحكامه فإنه ينطق بالحكمة ، لأنه يصدر فى قوله عن علم لدنى مكين .

هذا هو ما تفضى إليه القراءة الأولى للديوان . أعنى قراءة تهدف إلى الكشف عن المنظور العام ، دون تركيز على تفاصيل كل قصيدة على حدة . ولكن القصيدة وحدة كلية متماسكة تقتضى قراءتها اكتشاف بناء مركزى أو وسيلة توليدية تتحكم فى مستويات النص ، كما يقول تودوروف .[12] ومن العسير ـ فى هذا المجال المحدود ـ أن نفحص كل قصائد الديوان . ولذلك سوف تقدم هذه الدراسة قراءة لقصيدة واحدة فحسب .

والقصيدة التى أقدم قراءة تفصيلية لدلالاتها هى قصيدة « أحوال ثمود ».وأفضل ما يوصف به بناء القصيدة أنها قصيدة رؤيا أو نبوءة ؛ بمعنى أن البناء المركزى الذى يربط بين مستويات النص بناء تدرجى ، يبدأ من نقطة هى بعث أدونيس فى دورة من دورات تخلقه الجديد . ونتعرف ـ منذ لحظة البعث ـ على المحاور الأساسية المكونة للقصيدة ، تلك التى تتداخل عبر تقطيع بنائى يقسم القصيدة إلى عشرة مقاطع . ويستمر التداخل والتوازى والتقاطع الداخلى بين المحاور الرئيسية للقصيدة ذاتها ، يتجاوب فى ذلك مع تقاطع عناصر أخرى خارجية ، تفجرها هذه المحاور لتتناثر ، لكنها تعود فتلتحم مكونة شبكة علاقات يتدرج اتساعها وتشابكها . وتضطرم الحركة العنيفة داخل القصيدة إلى أن تنفرج بتكشف الرؤيا وتحقق النبوءة فى ختامها ، وكأن اكتمال القصيدة نفسه هو تحقق الرؤيا .

يتكون المقطع الأول من جملة شعرية واحدة هى :

« .... **رجع القول إلى أحوال ثمود** » (ص ١١)

وتشير هذه الجملة القصيرة ، على المستوى الدلالى ، إلى زمن استرجاعى ، لكن صوت الشاعر يظهر ، فى المقطع الثانى ، ليختصر المسافة التاريخية ويقدم الشخصية الشعرية poetic persona[13] عن طريق جملة مجزومة هى : « لم أعرفها » ، تقيم علاقة آنية بين هذه الشخصية الشعرية (الطالعة من أغوار غامضة ، تبدو كأنها رحم الأرض) وبين ثمود التى « خرجت » من ضبابية الحلم ومن أصداف الماء . لقد « جاءت » ثمود فى ليل القصيدة ، تطوى الزمن لتصبح حاضراً« يدل » عليها الورد ، و « يدل » عليها الفجر ، و « تدل » عليها شفافية الحزن المرسوم على قسمات الناس .

وعندما تتجلى ثمود ـ الحلم ـ الماضى ـ الحاضر ، تتكرر جملة « لم أعرفها » ، فتشير الجملة إلى تلاقى الزمن بحديه فى الشخصية الشعرية ، وتكشف عن بداية تفاعل مركب . ويتحرك هذا التفاعل المركب ليجمع بين الصوت الواحد المتعدد الذى تتقاطع عبر صوته أصوات أخرى (كما سيظهر فى تحليل القصيدة) وبين الواقع ممتدا فى أغوار التاريخ .

وتتكرر الجملة المجزومة عقب الجمل الشعرية الثلاث الأولى ، فى المقطع الثانى ، لترسى أساس العلاقة بين المحورين الأولين ، أى محور ثمود ـ الماضى ـ الحاضر ، ومحور الشخصية الشعرية . وتظهر الجملة نفسها ، بعد حذف ضمير الغائب العائد على ثمود ، فتصبح « لم أعرف » ، لتتكرر ثلاث مرات مماثلة فى نفس المقطع . وبينما تغيب ثمود ظاهريا يظل حضورها مضمرا فى تضاعيف الغرابة التى تنطوى عليها أحوالها :

« وتقول الصحراء الماء

بدءا من هذى الصحراء

والأشياء المرئية ليست مرئية ، ـ » (ص ١٣)

وبينما تغيب ثمود فى جملة « لم أعرف » ينفرد صوت الشخصية الشعرية ، ليمهد فى تقديم المحور الثالث فى القصيدة ، وهو اللغة ، أو الوسيط الكيميائى الذى يحدث تفاعلا حيويا بين المحورين الأولين ، من خلال معاناة الخلق،وتشكل القصيدة ؛ هذه المعاناة ، التى تشبه المجاهدة الصوفية ، تتكشف تدريجيا ، لتصل إلى ذروة ينصهر فيها الزمان والمكان ، فتتجاوب العناصر الكونية والبشرية فى لحظة تحقق الرؤيا واكتمال القصيدة .

وتجتمع المحاور الثلاثة ، فى نهاية المقطع الثانى ، لتعبر عن ممانعة اللغة ، تلك التى تأبى أن تلين بين يدى الشاعر لتقول أحوال ثمود . ويحقق الكاتب هذا المعنى عن طريق استخدام نسق يعتمد على الاسحر الجمل التالية :

« **. . . لكن**

من أين أجىء ، وكيف أجدد للكلمات الجنس ، وللغة الأحشاء

لأقول الأشياء ؟

...... أحوال ثمود » (ص ١٣ ـ ١٤)

إن المعاناة فى هذه المرحلة من الكشف تتمثل فى تجديد اللغة،وتوسيع حقل الدلالات . ويقع بين الجملة ورجع صداها ، فى ختام المقطع ، تواتر أحوال القول : « القول التائه مثل ضباب » و « أقول المقهورين / البؤس الرابض فى أعينهم ، والفرح الجامح فى أيديهم » و « أقول تفجر أيامى / جرحا يكبر بين العالم والكلمات » و « أقول تباريحى / يأس العصفور » (ص ١٤) . ويكشف تواتر أحوال القول عن حس مأساوى ، يظهر فى الصيغتين الأخيرتين ، ملمحا إلى تباريح الشاعر ويأسه الناتج عن إدراكه للهوة التى تفصل القول عن

مجال تحققه فى الواقع ؛ هذه الهوة تفجر أيامه جرحا لا يلتئم ، بل يتفاقم ، فتتسع المسافة بين الواقع وبين الشاعر .

وما إن تتحدد المحاور الثلاثة حتى تبدأ حركتها الذاتية ، فنجد محور الشخصية الشعرية يسيطر على المقطع الثالث ويتوازى مع محور ثمود ـ الماضى ـ الحاضر الذى ينفرد بالمقطع التالى ، مما يضيف إضاءة جديدة إلى كل من المحورين .

ويمثل المقطع الثالث لحظة استرجاعية كثيفة ، يتداخل فيها مع صوت الشاعر فى زمن الكتابة ، صوت جديد لكنه قديم ؛ ذلك لأنه صوت خارجى وداخلى فى الوقت نفسه ، هو صوت مهيار ، أحد أبعاد الشخصية الشعرية ، وواحد من العناصر المكونة لماضى أدونيس الشعرى ، فى دواوين سابقة ، خصوصاً «أغانى مهيار الدمشقى» .

إن الشاعر يبدو كأنه يحاكم منطق القصيدة الخاص ، وهو الرجوع إلى أحوال ثمود ، بمنطق آخر من خارجها ، هو منطق تجربته الشعرية السابقة . لقد توصل مهيار إلى قناعة ذات شقين ، أولها أن :

« ... **الذكرى لا تجدى**» (ص ١٥)

وثانيهما أن :

« **الريح تؤاتى سفنى**

حين يكون البحر بعيدا» (ص ١٥)

وتتركز قناعة مهيار فى بؤرة تستقطب الحركة وتطلقها فى الوقت نفسه ، فتحول دون الإبحار فى ذاكرة الماضى ، وتدفع بسفن الكلام إلى المدى الرحب حيث آفاق المستقبل . عند هذه النقطة من الحوار الخارجى ـ الداخلى ، يكسر الشاعر منطق مهيار بمنطق الشخصية الشعرية فى زمن الكتابة ، مازجا المنطقين ليسيطرا معا على فضاء القصيدة فيقول :

«**أشهد أن الذكرى لا تجدى**

لكن ،

أشعلت مصابيح الذكرى

لتكون لك الصوت المرئى» (ص ١٥)

إن الماضى ، فى بعده الذاتى ، محاولة متكررة للتبشير بكشوفات شعرية تجمع ، إلى جانب الحدس الشعرى ، وعيا عميقا بحركة العصر ، وتطمح إلى استكشاف لغة الحداثة وتغيير أبنية الوعى فى المجتمع العربى ، ولكن النبوءة عصية والواقع أشد عصيانا منها ، ورغم ذلك تظل الرؤيا هى الضوء الهادى والصوت الذى يتجسد من جديد شعرا مرئيا ، ويتشكل هذا الشعر «زهرا» يجنيه الشاعر من بستان الجرح ، ويتشكل كذلك «نجما» يهبط من عليائه ، ليتخذ صفات بشرية ، فيصبح أسيانا حانيا «كجبين امرأة تبكى فى شباك» .

إن الشخصية الشعرية ورمزها مهيار ، يلتقيان فى لحظة تشير إليها الصيغة التركيبية «رأيتك تنأى» . وتتجمع فى هذه الصيغة عناصر الزمان والمكان،والشاعر فاعلاء ومهيار محور الفعل ، لكن هذا اللقاء اللحظى سرعان ما ينتهى لتنفصل الشخصية الشعرية ، فى زمن الكتابة ، عن رمزها مهيار انفصالا مؤقتا ، يتيح للشاعر أن يتفحص مجمل تجربته من خارجها . إنه يشير إلى ثلاث مراحل رئيسية فى رحلة مهيار هى : «سميت الأفق / رسمت الدرب / وسرت حنينا نحو الأقصى» (ص ١٦) . لقد حدد مهيار الطموح النهائى الذى يتمثل فى رؤيا أو نبوءة ، ورسم خطوات تحقيقها ، وسار فى الطريق الطويل حيث النبوءة كامنة فى انتظار الشاعر ـ النبى ، أو المهدى المنتظر ، أو الإمام الغائب . وتعود الشخصية الشعرية التى انسلخت عن ذاتها القديمة لتتأملها ، **تعود لتتحد بهذه الذات فى زمن الكتابة ، فتصبح الكتابة تجليات صوفية لخفايا الأعماق ، أو تصبح الكلمات ، بعبارة أخرى ، دوال يشكل نظامها البنية السطحية التى تدل على بنية تحتية عميقة .**

وإذا كان الشاعر لم يرفض الماضى ، على المستوى الذاتى ، وإنما خلص إلى نوع من الاستمرارية ، فإنه يقوم ، فى المقطع الرابع ، بحركة موازية فى الماضى ولكن على المستوى الموضوعى . وتختلف حركة الارتداد الأخيرة عن سابقتها ، وأول ما يلفت إلى هذا الاختلاف تميزها بخصائص شكلية معينة تجعلها وحدة بنائية مستقلة ، ترتبط بدلالة المقطع فى السياق الكلى للقصيدة .

ويتكون المقطع من ست فقرات تنصيصية متباينة ، تتخذ شكلا طباعيا مميزا ، يترك تأثيرا بصريا يصعب إغفاله ، نتيجة البنط المخالف الذى طبعت به الفقرات . وتتراوح الفقرات بين الصورة الشعرية والأسلوب التقريرى والحوار وصيغة التساؤل . ويتم الانتقال المفاجئ بين فقرة وأخرى نتيجة تداع تحكمه تحولات وعلاقات مضمرة لا تظهر بصورة مباشرة على المستوى الدلالى الأول ، بل تبدو كأنها أفكار غير مترابطة منطقيا ، لكنها تقوم ، بنوع من التلميح أو الإلماع الأدبى literary allusion يستخدم أسلوب الكولاج collage(١٤) ليكشف على مستوى البنية العميقة عن تفسخ العلاقات التى تحكم أحوال ثمود ـ الماضى ـ الحاضر ، ويؤكد ، فى الوقت نفسه . انفصال العمل الأدبى عن هذا الواقع المنقسم المجزأ الذى ترفضه القصيدة وتؤكد استقلالها عنه .

تتكشف أحوال ثمود عن ذلك التناقض المقلق الذى يطرحه التساؤل .

١ ـ «هل هذا الكوكب أنثى ، أم ذكر؟

أم تلك قبائل ترشق فى الصحراء سهاما فتعود ذراعا أو رأسا ؟»

وتتمثل أحوال ثمود ـ كذلك ـ فى العداء والتنكر للمعرفة وأصحابها ، ومصيرهم الفاجع :

٢ ـ «إن كان صديقك يقرأ أفلاطون ، تنبه واحذر

قل : كلا ، لا أعرفه ،

فغداءأو بعد غدٍ ،

سيقاد إلى سيف ،

أو جبٍّ ... »

وتتمثل ـ أخيرا ـ فى استحالة إقامة حوار بين الفرد الآمر والجماعة المنفعلة المراقبة لما يجرى فى ذهول :

٣ ـ «ـ أعطونى .

ـ ماذا يفعل ؟

ـ يقتل كل مساء ، قمرا »

إن الأمر والطاعة والقتل العشوائى غير المبرر سلسلة مترابطة الحلقات :

٤ ـ «ما أطوع هذا الأفّاك ،

الطالع من تاريخ القتل ،

الضارب فى أحوال ثمود »

ويظهر التخليط والتزييف فى مجال الأدب على نحو تقريرى :

٥ ـ «جاء الناقد يسأل : كيف يكون الوزن ، وكيف يكون

النثر؟ ويحيا

من بيع الألقاب إلى شعراء ،

يسأل كل منهم : كيف يكون الوزن ، وكيف يكون

النثر ، ويحيا فى تابوت ... ؟ »

وتتلخص أحوال ثمود فى الفقرة التقريرية الختامية :

٦ ـ «أحوال ثمود ،

تتأسس فى دكان :

«تاجرْ واستعصمْ بالله ولا تتسيَّس ... »

(ص : ١٧ ـ ١٨)

إن المحصلة الدلالية للعلاقات الناتجة عن الفقرات التنصيصية الست ، التى تمثل المعادل الفنى لأحوال ثمود ، محصلة سالبة ، لابد أن ينتج عنها انهيار، بادت ثمود على إثره فى الماضى،والماضى ما يزال ملقيا بظله على الزمن الآنى ، زمن الكتابة

لقد تأسست فى المقاطع السابقة حركة المحاور الثلاثة الرئيسية فى القصيدة ، واتسعت أبعادها وتعمقت ، ووصلت إلى نقطة تقاطع ، يبدأ عندها صراع حتمى نتيجة تعارض الاتجاهات . وتبدو حركة الصراع ، مع بداية المقطع الخامس ، مثلثة الأضلاع ، تحتل ثمود ـ الماضى ـ الحاضر الزاوية الأولى ، تقابلها الشخصية الشعرية محملة بماضيها ، رافضة المحور الأول بمستوييه ، بينما اللغة تتأهب فى الزاوية الثالثة لتكون ساحة الصراع الذى سوف يضطرم فى فضاء القصيدة وينجلى عبره .

ويسلمنا البيت الافتتاحى فى المقطع الخامس مفتاح الزاوية المفصلية الأولى «**هو ذا الدفتردار يجيء / حشود** » (ص : ١٨) . وما ان يتحدد حقل الكلمات ، بذكر «الدفتردار » أو الكتبة الرسميين و«حشود » بمعنى الكثرة والتشابه والتماثل فى الوقت نفسه ، حتى تتوالى ألفاظ وعلاقات لغوية تفضى كلها إلى دلالة واحدة هى الانهيار

«**جدران منهارة ـ معاول ـ جرافات ـ أسوار تسترشدها أسوار ـ الحمم المقذوفة من أحشاء تقاسمها أحشاء ـ اللجب النازف من أصوات تتخطفها أصوات ـ جموع سواهم ـ سواهم بالآلات وبالأدوات شعار ـ واستتبعهم ظل ـ الألوان هى الألوان** » .

(ص : ١٩ ـ ٢٠) .

وفى مواجهة هذا العالم المتشابه المنهار الذى يدور على نفسه ويلتهم بعضه بعضا «ماذا يفعل هذا الرائى ؟ » إنه يقف غريبا حائرا أول الأمر ، لكنه مايلبث أن يجتاز متاهات الحيرة ليدخل فى علاقة تفاعل إيجابى مع الأرض ، تتوازى مع علاقات ثمود السالبة .

وتثير الأرض فى لغة أدونيس الشعرية تداعيات عديدة ؛ فتظهر الأرض [١٥]،أحيانا ، رمزا للوطن وتأخذ ، أحيانا أخرى ، بعداً بشريًا يتجسد امرأة تصبح صورة أخرى للأرض أو للمدينة ، كما نرى فى قصيدة «قداس بلا قصد » فى هذا الديوان . ويتداخل بعدا الأرض والمرأة فى علاقة أشمل ، هى علاقة الشاعر باللغة . ويصبح تجديد اللغة فعل إخصاب وتخلق يجرى فى مناخ أسطورى ، يتم من خلال شعائر وثنية يتجسد خلالها أدونيس أو تموز أو الشاعر عاشقا ، بينما تصبح أفروديت أو عشتار أو اللغة ، الإلهة الأم ، رمزا لطاقات الخصب فى الطبيعة [١٦]،ويمثل اتحادهما تجدد الطبيعة وتخلق القصيدة .

ولا تقتصر علاقة أدونيس بالأرض ـ اللغة على هذا البعد الأسطورى ، إذ كثيرا ما تحمل دلالات صوفية وتصبح الكتابة مجاهدة روحية مضنية ، تبغى الاتحاد بجوهر الأشياء ، والنفاذ إلى بدئية اللغة ، أو ما أسماه أدونيس وأشرت إليه فى بداية البحث ، اللغة فيما وراء اللغة .

تتمثل علاقة الشاعر بالأرض ، فى هذا المقطع وفى المقطع التالى فى قوله :

أعطينى

زندك ، ياهذى الأرض المسبية ، وارمينى

فى موج الأسرار ، ولكن دون حجاب »

(ص : ٢١)

«لاقينى ، وأعيدينى

ياهذى الأرض ... /

أغير هذا الزرع ، وأرقد هذى الليلة

فى أحضان لا أعرفها

وأسافر فى مجهول

يتكشف عن جنس سرى

يتكشف عن لغة سرية

تعرف كيف تترجم هذى الضوضاء الكونية /

أحوال ثمود .»

(ص : ٢٣)

وتتحدد علاقة الشاعر بالأرض ، فى هذا المقطع ، عبر مستويين متمايزين، يتمثل المستوى الأول فى أربع حركات متواترة متداخلة ، تتكون من أفعال الأمر (اعطينى ـ ارمينى ـ لاقينى ـ أعيدينى) ويتغير فى المستوى الثانى مسار العلاقة ليصبح الشاعر فاعلا ، (أغير أرقد ـ أسافر) وتصبح الأرض مجال الفعل الذى يتكشف عن جنس سرى وعن لغة سرية تترجم أحوال ثمود . أما مركز تلك العلاقة فيتحول إلى بؤرة لقاء تجمع محاور ثمود ـ الشخصية الشعرية ـ اللغة . ويؤدى هذا المركز وظيفة حيوية فى بنية القصيدة بشكل عام ، يدفع بها نحو غايتها النهائية ممثلة فى تحقيق الرؤيا . إن الشاعر الذى طرح ، فى المقطع الثانى ، سؤاله المؤرق ـ «كيف أجدد للكلمات الجنس ؟» ـ قد سافر فى مجهول ، يتكشف عن جنس سرى وعن لغة سرية ، ما تزال فى مرحلة التكون .

إن حركة التفاعل بين الشاعر والأرض ـ اللغة السريعة ، التى ظهرت مؤشراتها فى هذا الموضع من القصيدة ، تصبح محور الدلالة فى المقطع السادس ؛ فيتخذ المقطع شكل موجات من التعرف على تلك اللغة والإخفاق فى اكتناه أسرارها ، أشبه ماتكون بموجات المد والجزر ، فى تعاقبها ، وليس فى إيقاعها الذى يبدأ يسيرا هينا، ثم يتدرج فى عنفه وسرعته ، حتى يصل إلى دروة الاجتياح فى نهاية المقطع .

إن الكشف عن تلك اللغة السرية يتم عبر حال تتلبس الشاعر ، فتتبدل صفاته كأنه يولد من جديد ، وتقوده ، فى حركة تتجاوز الزمان والمكان ، إلى منطقة هيولية تبدو فيها الأشياء قبل تشكلها ، والكون فى بكارته الأولى :

«هو ذا الشاعر ـ كان ينام غريبا

والفجر غزال

جسد الأرض يداعبه

والشمس تخيط له

ثوبا قمحيا /

ـ ماذا يفعل

ـ يلق عن كتفيه النوم ، ويمضى

هو ذا يمضى» .

(ص : ٢٤)

لكن علاقة الشاعر بالأرض ـ اللغة لا تتحدد عبر مستوى دلالى واحد ، هو اكتشاف اللغة السرية ، لغة الباطن ، وإنما تتحدد كذلك من خلال مستوى آخر تعادل الأرض فيه لغة الظاهر الراكدة . وبينما تنحسر موجة التعرف الأولى محققة ، إذ «خانت عينيه الأشياء» ، تتكرر المحاولة ، وتتعاقب الموجات ، وفى كل مرة «يرجو وجه غزال آخر» ، لكن الإخفاق يتكرر ، ذلك لأن «الأرض تعيد عيد الرمل» ، لهذا ينبع الحس المأساوى بالضآلة والعجز أمام ذلك الركود الآسن والتماثل العقيم ، فتطرح الشخصية الشعرية تساؤلاتها الممضة :

«وماذا

يجدى هذا الرأس النافر من أنبوب

فى نقالة أفيون

فى عرس للآلات ؟

وماذا

يجدى هذا الطوق ، وهذا الجسر ، وماذا

يعرف هذا السائر

من أبعاد المجهول ؟»(ص ٢٦)

ويولد التضاد بين ثبات الركود وحركة التعرف والكشف تضادا آخر بين اللغة «الطوق» (أو القيد المعوق للحركة) وبين اللغة «الجسر» (الذى يشير إلى إمكانية العبور من وضع الثبات إلى حركية التغير) . ويثير التضاد بين هاتين اللغتين احتمالات متساوية الرجحان ، وهى احتمالات قد تقترن بتاريخ الذاكرة الشعرية أهى «جرح» قديم ينتظر الموت أم البرء ؟ أم هى «سكين» يستطيع نصله ، إذا ما وجه فى الاتجاه الصحيح ، أن يخترق الحجب وينفذ إلى المستقبل . وقد تقترن هذه الاحتمالات بالكلمات ، هل هى «سلاسل» أو «يقطين» ؟ ، هل هى قيد أو نبت طالع يحمل بذور الخصب ؟

لكن تساوى الاحتمالات لا يمكن أن يبقى معلقا حتى النهاية ؛ إذ لابد من تدخل عنصر جديد تشير إليه الكلمات بوصفه كامنا «حتى يأذن وقت» ، لكنه يشى بمسار الحركة المقبلة وجهة رجحان كفتها . ويتمثل ذلك العنصر فى جملة مفصلية ، يتواتر ترددها فى المقاطع التالية ، فتشكل بؤرة مثيرة لزوابع الحركة ، والتفاعل بين قطبى الصراع (الشاعر ـ اللغة) ، كما تشكل بؤرة استقطاب لقطبى الصراع فى الوقت نفسه ، لايهدأ أوارها إلا بتكشف اللغة الجديدة قرب نهاية المقطع التاسع . وتأخذ الجملة فى مرحلة التضاد وتساوى الاحتمالات صيغة التساؤل والتعجب فى الوقت نفسه :

«ألهذا لايتركنى رفضى

ودمشق الأخرى لا تتركنى»(ص : ٢٧)

ثم تتحول فى المقطع نفسه لتصبح نتيجة حتمية لموت مخيم كثيف تنسحب آثاره على أوجه الحياة ، لذلك تنشأ ضرورة التبشير بعصر

جديد ولغة جديدة . وتتجلى الجملة الشعرية ، فى صورتها الأخرى ، نتيجة تتمثل فى قول الشاعر :

«ولهذا،لا يتركنى رفضى
ودمشق الأخرى لا تتركنى» (ص ٢٨)

ويربط الشاعر ، فى هذه الجملة ، بين الرفض ودمشق عن طريق استخدام صيغة منفية واحدة «لا يتركنى ـ لا تتركنى» مما يجعل الجملة أشبه ما تكون بالدائرة المحكمة التى تحاصر الشاعر كقدر لا فكاك منه ، إذ تنتهى حيث تبدأ وتبدأ حيث تنتهى ، فالرفض يقوده إلى دمشق التاريخ ـ الواقع أو دمشق ـ الماضى ـ الحاضر ، ودمشق ذات الأبعاد الثلاثية ، تقوده إلى الرفض ، وتترتب على هذا الرفض عدة نتائج أخرى :

« لهذا ،
أحمل بين يدىَّ ، وبين خطاى ، بذورا »
و« لهذا
يتغير شعرى كالأشياء »
و« لهذا ،
أسكن زوبعة الأشياء» (ص ٢٩) .

ويتشابه المقطع السابع مع المقطع السابق عليه فى عنف الحركة وتداخلها وتراوحها بين موجات طاغية وأخرى منحسرة ، واحتوائها عناصر سبق الإشارة إليها ، وتداخل عناصر أخرى فاعلة فيها . لكن تبدو الحركة فى المقطع السابع متقدمة ، تبدأ من حيث تنتهى الحركة السابقة عليها لتغوص فى خضم الأعماق ، كى تواصل الشخصية الشعرية بحثها ، دون هوادة ، عن سبل تكاملها وتحقق رؤاها أينما تلوح ، ولهذا السبب تبدو الحركة آية فى التركيب والتعقيد والغموض . ويبدو التوتر فى أعماق الشخصية الشعرية ، حيث يدور البحث ، كأنه أتون تنصهر فى لهيبه عناصر الكون ، وتتغير معالمها ، كى تتخلق منها «أشباهى» ، أو تفنى فى محرق الأعماق .

ويبدأ لحن البحث الأساسى فى معزوفة الأعماق هينا فى غير صخب أوضجيج ، **إنه شبيه يحركه انقباض عضلة القلب وانبساطها** تدفع بفورة الحياة الى سائر الأعماق ، من خلال حركتها الرتيبة المنتظمة :

«يحدث أن أستسلم للطرقات
فأهبط فى قيعان
واجاور أغصانا ، أو أتعب مثل رماد
بحثا عن أشباهى» (ص٢٩)

والحركة ـ هنا ـ هابطة فى المكان ، صاعدة إلى ذرى الأشجار ، خابية كرماد أرهقه طول الاشتعال . ولا يقتصر البحث على الحركة وحدها بل تتداخل الشخصية الشعرية مع أشياء العالم ،ليتسع مدى بحثها عن تلك الأشباه فتصبح كأنها :

«مصباح
يتحدث مثل فضاء» (ص٢٩)

والحديث قابل للانتشار ينتقل من مصدر جزلى ضئيل للإنارة ـ «مصباح» ـ إلى كلية الفضاء الذى يشع بضوء الشمس الغامر الباهر . إنه يتداخل كذلك مع عناصر خليط متباين ، فيغدو كأنه :

«عصفور
يرج بين أنين السهم وصمت القوس» (ص ٢٩)

والطائر ، وهو رمز للشخصية الشعرية ، لا يغرد أو يتحدث ، بل يصدر عنه أنين يقابل الصمت . والأنين ، «سهم» أى أداة متحركة تحمل الموت ، بينما الصمت . «قوس» ، أى مصدر ثابت ينطلق منه الموت . والمحصلة النهائية لمجمل الحركة هى الموت ، لكنه الموت الذى يعقبه الميلاد ، الموت للغة الراكدة ، وللتماثل والتكرار ، والميلاد للغة المتجددة التى يحتويها كتاب شعر «يعلن أن الحلم يقين» .

لكن ما بين الحلم واليقين ، ما بين الرؤيا وتحققها ، نار لا تبقى ولاتذر ، جحيم يتشكل سماء تمطر رعدا ، يقصف «من أفق يتبجس رفضاً» . إنه تيار من هذيان حلمى يتراوح بين أمان الشطآن وأخطار لج البحر المخيف ، إنه :

«فضاء
يخلط شمس الشعر بشمس الله
طريق» (ص ٣٠)

ويختلط ـ فى هذا الطريق ـ البشرى والكونى ، الشاعر والنبى ، لينتهى الطريق بتحقيق الرؤيا .

وما إن يبلغ هدير الأعماق ذلك الإيقاع المرتفع الصاخب حتى يعود إلى هدوء مفاجىء أشبه ما يكون بالانكسار . إن الرؤيا التى لاحت ما تزال هذيانا حلميا ، يدور فى مدارات التغير والوحدة والانشطار ، دون أن يكلل البحث بالعثور على أشباه الشاعر ، تلك **الأشباه** التى تنبثق من الأعماق كى تتجسد **القصيدة** ، وتتحقق الرؤيا :

«تبقى حلما ... /
أشباهى
تصعد بين المعنى وحروف الظلمة فى ممحاة
وتغنى للممحاة وتمحو
تمحو /
أشباهى» (ص ٣٠ ـ ٣١)

إن كلمات الشاعر أو أشباهه ، المحملة بنذور الرؤيا ، تتخلق بين الحرف والمعنى ، أو بكلمات أخرى ، تتخلق فى المنطقة المتخيلة التى تتحدد فيها علاقة الدال بالمدلول ، فتصعد فى ممحاة ، تمحو الدلالات القديمة وتنتج دلالات غيرها ، لكنها لا تبغى الثبات عند

دلالات نهائية ، لأن قانونها حركة النقض والبناء ، فتمحو الدلالات التى أنتجتها وتواصل ديمومة التخلق .

ويصاحب هذه الحركة العنيفة موجات التباس المشاعر ، فلا يعرف الشاعر إن كان يحب دمشق أو يكرهها ، ويصاحبها كذلك موجات حزن وأسى ، فلا يعرف الجسد العنق الجامح ، إذ يكاد يذبل ويتغضن ، بعدأن اضطربت بحيرات الحب وكادت تغيض .

لكن الشاعر يطارد فلول اليأس ، ويواصل بحثه عن أشباهه ، يتساءل عنها فى «قسمات شوارع ترقد تحت غبار السيافين» ، وفى تفاصيل يومية واقعية ، تتبدى فى «الحزن الشارد خلف زقاق» ، أو فى «صمت عجوز تومىء أن الموت قريب» ، أو فى «جرح» يتماثل للشفاء فيصبح جسرا يمتد بين سواعد وقلوب ، ليدل على إمكان الوصول إلى الآخرين وإبلاغ الرؤيا . وهنا يلجأ الشاعر إلى الإضاءة المباغتة،إضاءة الرؤيا التى «تبقى نوار وفريسة نور» ، **لأنها رؤيا منجذبة إلى رؤيا أكثر شمولا . ويعنى ذلك ، فى مستوى دلالى آخر، أن تحقق القصيدة ـ الرؤيا نجم فى مجرة ، والمجرة تسبح فى سديم من الشعر .**

من هنا يصبح قياس الشاعر بمقياس النسبى أمراً لا طائل وراءه :

«(فلماذا تسأل عنى ، ياهذا الباحث ، بين حروف

اوخلف شعار ؟)» (ص : ٣٢)

ويأتى التساؤل المفحم ليشكل المحور التفسيرى الذى تترتب عليه نتيجة هى تعرف الشخصية الشعرية على أشباهها ، داخلها وخارجها فى الوقت نفسه :

«أشباهى ، ـ

لتكن كلمات الشاعر ضوءا ،

ضوء الحامل عبء الأرض ، ويبقى

فى الجذر الأعمق فى أقصى موج

لتكن سفرا

يترصد كل مهب ،

ويخالط نبض الكون ، ويبقى

فى الجذر الأعمق ، فى أقصى موج

لتكن جسدا

لمحيط الهجس بوجه اخر

للإنسان ـ بوجه آخر

للتكوين / » (ص : ٣٣)

إن تكرار صيغة الأمر «لتكن» ثلاث مرات يبدو ، فى ظاهره ، كأنه تحديد لثلاثة مستويات مختلفة،لكنه يدل ، فى واقع الأمر ، على حقيقة باطنية واحدة ، تلك هى مجاوزة النسبى وعناق المطلق ، حيث يعثر الشاعر على أشباهه أوكلماته فيما وراء الأشياء ، فى منطقة الحدوس والرؤى ، تلك المنطقة التى تتغير فيها علاقة الدوال بمدلولاتها ، لينتج عن التغيير دلالة تهجس بوجه آخر للتكوين ووجه آخر للإنسان .

لكن كيف يوائم الشاعر بين النسبى والمطلق ؟ كيف يوائم بين حياته فى الواقع الثابت المتشابه وبين حياته فى مناخ التحول والخرق وكسر المواضعات ، مناخ التجدد والخلق ؟ إن وطأة المعاناة تدفعه إلى أن ينفجر قائلا :

«شقاء

أن تتفتح ، أو أن تكبر ، أو أن تهجم نحو الضوء ، وموت

أن تبدع أو أن تحيا

فى أحوال ثمود / » (ص : ٣٣)

ولا تدل الجمل التقريرية السابقة على معاناة التجدد والخلق فحسب ، بل تؤدى ـ إلى جانب ذلك ـ وظيفة التلاحم بين العناصر المكونة لبنية القصيدة ، وتربط الجملة بين انبثاق الرؤى المتفجرة من أعماق الشخصية الشعرية وبين أحوال ثمود ، بكل ما تثيره من تداعيات تاريخية ، تخيم نذرها على الواقع المعاش . ولذلك تتقاطع المحاور الثلاثة الرئيسية فى نقطة مركزية ، بينما تكتمل دائرة البحث ، وينطبق قطباها ، إيذانا بالخروج من أتون الأعماق .

وتنبىء المؤشرات الأولى ، فى المقطع الثامن ، عن احتشاد وتجمع للعناصر الشكلية والجمل المفصلية التكرارية الواردة فى المقاطع السابقة . ويبدو الأمر كأن التفاعل الكيميائى بين العناصر المكونة للقصيدة يجتاز مراحله النهائية قبل ترسب المزيج الجديد .

إن الشخصية الشعرية الواحدة المتعددة ، باتحادها بأشباهها ، تخرج الآن من «أسوار الظلمات» عبر سلسلة بوابات ، واكبت كل منها مرحلة من مراحل رحلة الشاعر بحثا عن أشباهه ، يصاحبه خلال مراحل الرحلة ذلك الرفض الذى يأبى أن يتركه بينما «دمشق الأخرى» لا تتركه . ويقوم التنصيص الذى يتخذ شكلا طباعيا مميزا (والذى اقتصر ، فى المقطع الرابع ، على بيان أحوال ثمود المتداعية وعاود ظهوره فى المقطع السادس مقترنا بالتماثل والتشابه العقيم فى الواقع) يقوم فى هذا المقطع والمقطع التالى ، بوظيفة مزدوجة هى التوازى والإحلال .

يحدد صوت الشخصية الشعرية ، الخارجة من أتون الأعماق متحدة بأشباهها ، زمان الرؤيا ومداها عبر مرحلتين ، تتمثل الأولى فى الفقرة التنصيصية التالية :

«سلاما

سنجتاز هذا الزمن الآتى ،

ويخالط قلبه

وسنكشف معدن كل شرار

ونشق غدا ، والآن ، طريق الرغبة» (ص : ٣٦)

وتتمثل المرحلة الثانية فى قول الشاعر :

«نحن التيار

إن كان مدانا من ورق

فخطانا فاتحة للنار» (ص : ٣٧)

إن زمن الرؤيا هو الزمن الآتى ، الذى يتشكل فى رحم الحاضر ، أما مداها فهو الشعر ، الذى وإن كان «لا يحدث شيئا ، يبقى طريقا للحدوث»[١٧] كما يقول أودن فى رثائه لييتس . ولابد للرؤيا أن تكتمل قبل أن يشق الشعر طريق الحدوث ، وقبل أن يصبح فاتحة للنار .

وتظهر تجليات الرؤيا فى الفقرة التنصيصية الأخيرة ، فى المقطع التاسع ، فتتعانق الأصوات مع صوت الشاعر وتقول :

«ياوجه الإنسان الطالع كالزلزال ، سلاما

أهمنا

وأبح لزلازلك الهدباء ، مدانا

خذنا

نحو الوجه الآخر من هذا الوقت المرفوض ، وأقنعنا

أن جهال الأرض الإفراط

وأن الحكمة رب من ورق

أقنعنا

أن النجمة ماتت ، والعالم يهذى

وتخطَّف

هذا الشاعر ، واخلبْهُ

ياهذا الوعد المرسوم كجبهة طفل يولد باسم فضاء أبهى ،

واصحبهُ

فى كشف

كشف ،

كشف ...» (ص : ٤٠)

إن بشارة الشاعر توازى ثمود ـ الماضى الذى تداعى ، والحاضر المحمل بالنذر . وهى البديل الذى تقدمه القصيدة ، من خلال هذه الفقرات التنصيصية ، ليعادل الانهيار والتداعى أو يحل مكانهما . أما الشاعر ، الذى أبى الرضوخ لهذا الوقت المرفوض وظل متمسكا برفضه و«دمشق الأخرى» لا تتركه ، فقد أحدث أخيرا خلخلة فى الجدران الصماء المتداعية ، أحدث شيئا أشبه ما يكون بصدمة كهربائية متوالية ، حركت عضلة القلب ، قبل أن يسرى الموت فى أنحاء الجسد كله ، وأخيرا ينبض القلب وتستجيب دمشق :

«ودمشق الأخرى لا تتركنى

أخذتها الرغبة فى شفقى ...

أخذتها لغتى

سيروا معها» (ص : ٣٨)

لقد تجلت الرؤيا إذن وتحققت جزئياً ، فأخذت دمشق بالرغبة فى شفق الشاعر ، وسحرتها لغته . إنه الكشف دلالة الحياة .. والحياة قوى عاتية تحتاج يبس الأرض وتوزعها خصباً ونماء ، وتقترن الصيغة الآمرة (سيروا معها) بخطوات تحقق الرؤيا التى تكتمل فى المقطع العاشر ، وتتشكل موكباً يتقدمه الشاعر ، تواكبه (الأنقاض) ، أنقاض البحث والمحو والهدم ، وتواكبه عناصر الكون ، و(أعراس) ، وجموع بشرية ، وسحر الأشياء ، ويمتزج (بلُج البشر) ، ويتطهر فى برق فضائه ، فيمنحه أسماء ، لكن يمحوها ، مواصلاً ديمومة الخلق والإبداع وتجدد الرؤى .

هوامش

(١) يمثل ديوان أدونيس «قصائد أولى» ١٩٥٧ قوة الوشائج التى كانت تربطه بالواقع فى تلك المرحلة المبكرة من إنتاجه الشعرى ، قبل أن تتسع آفاق عالمه الشعرى فى مراحل تالية ، لتشمل عناصر كونية وعناصر حلمية تنأى به ، أحيانا ، عن الواقع الذى ظهر مدى ارتباطه به فى هذا الديوان ، فى قصائد مثل «رسالة إلى إخوتى» ، «ما أصغر الدنيا» ، «العمل» وغيرها :
أدونيس ، الآثار الكاملة ، الجزء الأول ، دار العودة ، بيروت ، ص ص . ٢٥ ، ٧٨ ـ ٧٩ ، ٨٥ ـ ٩٢ .

(٢) يذهب السرياليون إلى أن البدائى والصوفى والشاعر هم الثلاثة الذين يبنون تلك الوحدة بين عالمى الواقع وما فوق الواقع :
انظر ، والاس فاولى ، عصر السريالية ، ترجمة خالدة سعيد ، منشورات نزار قبانى ، بيروت ـ نيويورك ، ١٩٦٧ ، ص ٢٩٢ .
ويجمع أدونيس بين الصفات الثلاث كما يظهر فى لغته الصوفية ، وفى ارتباطه بالأسطورة الإغريقية ، لكنه يفضل استخدام المصطلح الصوفى لوصف تجربة استشفاف المجهول ، أو الباطن ، الكامن وراء ستار الواقع الكثيف ، أو الظاهر ، ويجعل من هذه التجربة مرادفا أصيلا فى تراثنا العربى لما يعرف فى الغرب بالحركة السيريالية .
انظر : أدونيس ، الثابت والمتحول ـ بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب ، الجزء الثانى ، ص ٢٠٣ .

(٣) تنبأت الناقدة خالدة سعيد أن أدونيس سيمضى بعد كتابته قصيدة «هذا هو اسمى » ـ كتبها عام ١٩٦٩ ونشرت ضمن ديوان «وقت بين الرماد والورد » فى عام ١٩٧٠ ـ «فى اكتشاف عوالم الجنون كل عوالم الجنون ، عوالم التغير والوحدة ، عوالم الانشطار ، قبل أن تلوح نافذة الخلاص عبر جدار الصمت » ، ذلك الجدار الذى قد لا يعبره قارئ . وربما كانت الناقدة تشير هنا إلى ديوان أدونيس التالى ، وهو «مفرد بصيغة الجمع » الذى كتب بين عامى ١٩٧٣ ـ ١٩٧٥ ونشر عام ١٩٧٧ .
انظر : خالدة سعيد ، حركية الإبداع ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ص١١٩ .

(٤) أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ٢٥١ .

(٥) الثابت والمتحول ـ جزء ٢ ، ص ٩٦ .

(٦) أدونيس ، القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل ، دار العودة بيروت ١٩٨٠ .

(٧) مفرد بصيغة الجمع ، ص ٣٥١ .

(٨) يستخدم أدونيس النقاط قبل بداية الجملة الشعرية ، علامة على استئناف حركة ما خارج الجملة ، فى مواضع عديدة من قصائده ، خصوصا فى قصيدة «هذا هو اسمى » ، فى ديوان «وقت بين الرماد والورد » ، وفى ديوان «مفرد بصيغة الجمع » ، حيث تظهر هذه الخصيصة كعنصر تشكيلى داخل فى بنية القصيدة ، ولكن هذه هى المرة الأولى التى يبدأ بها قصيدة له على هذا النحو .

(٩) أدونيس ، الآثار الكاملة ، وقت بين الرماد والورد ، دار العودة بيروت ، ١٩٧١ ، ص ص ٥٨١ ـ ٦١١

(١٠) تقول الأسطورة إن أدونيس ثمرة علاقة محرمة بين كينوراس ، ملك قبرص ، وابنته مورا . أحبته أفروديت ربة الجمال وبرسيفونى زوجة هاديس ، إله العالم السفلى ، وكان أدونيس يقضى نصف العام فى مملكة الموتى ، فى صحبة برسيفونى ، ويقضى نصفه الآخر على الأرض ، فى صحبة أفروديت ، لكن برسيفونى أوعزت إلى إله الحرب آريس أن يقتله ، حتى تحتفظ بروحه خالصة لها فى عالم الموتى . وتخفى آريس فى هيئة خنزير برى استطاع أن يمزق جسد أدونيس . وما إن خضبت دماء الإله المقتول الأرض حتى انبثقت منها زهور قرمزية تسمى anemone أو شقائق النعمان ، وقد ارتبطت أسطورة أدونيس فى منطقة شرق البحر الأبيض المتوسط ، حيث كان يعبد فى بابل وسوريا ثم انتقلت عبادته إلى اليونان فى القرن السابع قبل الميلاد ، ارتبطت الأسطورة بدورة الفصول وتجدد خصب الأرض وحياة النبات فى كل عام .

انظر

Sir James George Frazer, The Golden Bough, Macmillan Publishing Co, 1978, pp. 376 - 380.

J. E. Zimmermann, Dictionary of Classical Mythology, Harper and Row, Publishers New York, 1964, pp. 6 - 7.

عبد المعطى شعرواى ، أساطير إغريقية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة١٩٨٢ ، ص ص . ١٦١ ـ ١٧٣ .

(١١)

Jonathan Culler, Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1981, p. 172.

(١١) يستخدم مصطلح الشخصية الشعرية أو التشخص الشعرى, poetic persona للدلالة على تغير دور الشاعر فى القصيدة الغنائية الحديثة ، إذ تتعدد الأصوات التى تتقاطع عبر صوته ، فتفيد تحولا دائما فى زوايا الرؤية ، كما تتداخل شخصيات أخرى مع شخصيته ، مما يضفى على الشخصية المركزية فى القصيدة إمكانات درامية عديدة .
انظر :

Theo Hermans, The Structure of the Modernist Poetry, Croom Helm, London and Canberra, 1982, p. 73.

(١٣) يستخدم أسلوب الكولاج Collage أساسا فى الفن التشكيلى فيستفيد الفنان من إدخال عناصر غير تشكيلية ـ مثل قصاصات جرائد يومية أو خيوط ملونة أو مسامير أو غيرها ـ على اللوحة ليخلق تأثيرا معينا . ويلجأ الشعر الحديث إلى هذا الأسلوب التشكيلى فيستخدم الشاعر مقتطفات من أحاديث غير مترابطة أو عبارات بلغات مختلفة عن لغة القصيدة ، يقصد بها الإيعاز أن العمل الأدبى لا يحاكى نظام العالم الخارجى وإنما هو شئ مصنوع . artefact منفصل عن العالم ، يواجهه عن طريق تأكيد اختلافه عنه . ونجد أمثلة لاستخدام هذا الأسلوب فى الشعر عند أبولينير وغيره من الشعراء التجريبيين . لمزيد من التفاصيل ، انظر :

The Structure of Modernist Poetry, op. cit, pp. 68 - 75.

(١٤) تبدو علاقة الشاعر بالأرض من الثوابت الأساسية فى نظام العلاقات الداخلية فى شعر أدونيس ، وتهتم الدراسات النقدية التى تناولت أعمال الشاعر باستقصاء أبعاد هذه العلاقة ، خصوصا فى قصيدة «هذا هو اسمى » وديوان «مفرد بصيغة الجمع »
انظر : حركية الإبداع ، ص ص . ٨٧ ـ ١١٩
وإلياس خورى ، دراسات فى نقد الشعر ، دار ابن رشد ، ١٩٧٩ ، ص ٦١ ـ ١١٨ .

(١٥) Golden Bough, op. cit., p. 379.

(١٦) انظر نص القصيدة فى كتاب :

Cleanth Brooks, Robert Penn warren, Understanding Poetry, Halt, Rinehart and winston, New York 1976.

كائنات مملكة الليل

محمد بدوي

في ديوان أحمد عبد المعطى حجازى الأخير ، «كائنات مملكة الليل»[١] ، كما فى دواوينه السابقة ، مايزال كل شئ قابلاً لأن يغنى ؛ شوارع المدينة ، وقسمات المثقف القادم من وضوح القرية إلى المدينة الموسومة بالإبهام الشخصى ، والمتوحدون من ذوى الهموم الخاصة ؛ كل شئ يمكن أن يضحى قصيدة غنائية ، تصلح للإلقاء فى محفل ، كما تصلح للتجسد فى ديوان أنيق ، يصاحب المرء طويلاً .

والعلاقة بالجماعة فى هذا الضرب من الشعر ـ فى الدواوين الأولى ـ علاقة تناغم أحادية الجانب ، تهيمن على العالم فيها اثنينية ضدية ، فثمة الفقراء / الأغنياء ، والحب / الكره ، والقاتل / المقتول .

ومهمة الشاعر فى هذه العلاقة منحصرة فى غنائه ، لأن غناءه هويّته الوحيدة . لكن هذا الغناء ، ليس وقوفاً خارج المعمعة ؛ فالشاعر لم يك شاهداً أبداً ؛ إنه قاتل أو قتيل،وسواء كان الفرح تصدى الوطن للعدوان الثلاثى ودحره فى السويس ، أو زحف بغداد إلى وزارة الدفاع ، أو سقوط جميلة بو حريد حيث يسقط الثوار ، وسواء كان الحزن خاصاً بفلسطين ، أو تهدم دولة الوحدة ، فإن الشاعر واحدٌ والجماعة واحدة . إن الشاعر يرى العالم رؤية ثنائية ، أحادية الجانب . وفى غمرة انتصار الجماعة وسيرها نحو أفق واعد بالحرية والعدل ، يظل الشاعر مغنياً ، لغته قطعية ، متوعدة ، مثقلة بالضجيج .

وحين تتحدد مهمة الشاعر فى دور المغنى ، فإن هذا الدور يسم القصيدة بميسمه بمعنى أنه يحدد بناءها ، فتصبح القصيدة صوتاً واحداً يتحدث ، أو يقص ، أو يتذكر ، أو يصف مشاعر إنسان ما . وفى بواكير أعمال حجازى كان ثمة صوتان متباعدان ، بحيث يبدو كل واحد منهما منفصلاً عن الآخر ، أولها صوت شاعر رومانسى ، يرى العالم ضيقاً ، فى حجم مشاعره فحسب ، وذلك حين يكون النص متمحوراً حول الحب أو القلب أو الخيبة والسأم . وثانيهما صوت الشاعر الذى يبدو كأنه مبرأ من العلاقة بالقلب أو الجسد ؛ وذلك عندما نكون فى مناخ ثورى بالمعنى الرومانسى للكلمة ، على نحو ما نرى فى قصائد من مثل «بغداد والموت» و «البطل» ،

و «رثاء المالكى» ... الخ . أما هنا فنحن مع صوت واحد ، أو لنكن أكثر دقة فنقول إن الصوتين المتمايزين المنفصلين قد اتحدا ، وصارا صوتاً واحداً ؛ لأن عواطف الشاعر قد انفلتت من رومانسيتها الأولى ، وغدا بناؤه أكثر تعقداً وتراكباً .

إن كون الشاعر مغنياً ، يعنى - فيا يعنى - أن يكون الصوت واحداً ، مبرأً من انعطافات الوعى ونتوءاته ؛ ولذلك ظل حجازى على العكس من غالبية رفاقه ، يبتعد عن استخدام الأسطورة أو القناع أو الأمثولة أو الحكاية الشعبية ، ولكن الملحوظ أن حجازى يحاول تنوير القصيدة من خلال بناء غنائى صرف . وفى هذه المحاولة تكمن مفارقة شعر حجازى كله .

إن كل شئ يمكن أن يغنى فى نص حجازى الشعرى ، وهذا يعنى أن ثمة قانوناً أساسياً نجم عن كون القصيدة أغنية ، فوسمها بعدد من السمات المحددة التى لا يمكن لها أن تفلت من إسارها . وكون القصيدة أغنية يعنى أنها «لحظة» يحاول الشاعر أن يثبتها ، فى ديمومة خارج الزمان ، مانحاً إياها بهاءها وتفردها عن أية لحظة أخرى . قد تكون هذه اللحظة لحظة حدثت فى زمن ماضٍ ، فهى تستعاد إذن بواسطة الذاكرة وهنا يسود الفعل الماضى . وقد تكون لحظة آنية فيسود المضارع . وقد تكون اللحظة مفضية إلى التحريض ، فيرتد الشاعر محرضاً ، فيبرز فعل الأمر .

البياض مفاجأة
حين عرّيت نافذتى
شدنى من منامى النديف
الذى كان يهطل متئداً
مانحاً كل شئ نصاعته
ومداه الشفيف
شدنى
كانت دوامةً من رفيف
جذبتنى لها
فرحلنا معاً وانطلقنا
نرفرف من غير ظلّ
ونرقص بين الصعود وبين الهبوط
يراودنا العشب
والشجرات العرايا
ومتكآت النوافذِ والشرفات
وأيدى الصغار وأيدى التماثيل
والكائنات المطلة حول السقوف
بياض تقلب فى ذاته
كرفوف من البجعاتِ
على نبع ماء
يمسحن شهبة أعناقهن الطوالِ
على ريش أجسادهن الوريف
ثم أشرقت الشمس من فوقنا
فسقطنا معاً
وانحللنا معاً
فى رتابة هذا السواد الأليف . [ص : ٢٧]

هذه القصيدة لحظة . هى - إذن - لوحة وصفية بمعنى ، المعانى . يحرص الشاعر فيها أن يضع كل شئ فى مكانه ، محد المسافة الزمنية بين عناصر اللوحة ، مستفيداً من قدرة الفن التشكيلى على تثبيت اللحظة الزمنية ، ووضعها داخل إطار . لكن كون القصيدة لوحة لا يعنى أن الشاعر يقف خارجها كذات . إن ذاته عنصر أساسى فيها . ومن هنا يظل الشاعر محتفظاً لقصيدته : بقدرة اللوحة على التثبيت ، وقدرة الكلام على اقتناص الزمن فى سيولته وتدفقه .

ونحن - فى القصيدة - مع علاقة رجل وثلج هو نديف أو بياض شفيف ، أى مع علاقة كائن إنسانى بشئ طبيعى ، ولكن الطريف أن فاعلية الطبيعى (الشىء) هى الأكثر حضوراً ووضوحاً . ولو تأملنا حركة الثلج وجدنا أنها المسيطرة على المشهد ، تفرض هيمنتها على الشاعر الذى اتسم رد فعله بالسلبية ، فقد شُد من منامه وبوغت بحضور البياض ، وظل يتأمل حركة الثلج وهى تسود فتمنح كل شىء لونها ، ثم تشده ثانية ، فتجذبه إليها ، ويرتحلان معاً منطلقين مرفرفين فى تلاحم ، يكاد يكون تلاحماً جنسياً . وإذ يلتحم الشاعر والبياض (هل هو امرأة ؟) فى هذا العناق الأليف ؛ يتحول الشاعر والبياض إلى شئ واحد ، يراود العشب والشجر العارى ، والنوافذ ، وأيدى الأطفال والتماثيل . شئ هو بياض يتقلب فى ذاته ليصبح مع الشاعر شيئاً واحداً ، يدخل فى تعارض ضدى مع الشمس ، لتسود الأخيرة . ويمكن بالطبع أن نمضى فى التفسير واختبار الافتراضات عن الثلج ورمزيته ، وتوحد الشاعر معه ، ثم تعارضهما مع الشمس بدلالتها المحصورة فى الدفء ... الخ ، لكننا لسنا فى موقف تحليل نصى ، إننا فقط نشير إلى طبيعة اللحظة التى يحاول الشاعر تثبيتها .

ولأن القصيدة لوحة ، فلا بد أن يحرص الشاعر على الاحتفال بعلاقات اللون والظل والتشكيل ، وحجازى هو أكثر شعرائنا احتفالاً بعلاقة الأشياء بألوانها ، لا يدانيه فى هذا الاحتفال سوى محمود درويش وسعدى يوسف وحسب الشيخ جعفر ، ولدى حجازى فإن كل شىء يلون، فالجسد وردى [ص : ٨] ، والقهر أزاهير على الوجوه خضر [ص : ٢٤] ، وأعناق البجعات شهباء [ص : ٢٨] ، وضوء القمر أخضر [ص : ٣١] ، والنافورة خضراء [ص : ٥٩] وليل القاهرة وردى [ص : ٨٥] ، مع ملاحظة أن الشاعر يحاور اثنين من فنانينا التشكيليين ، هما سيف

وانلى ، وعدلى رزق الله ، ولنتأمل – فحسب – هذا الافتتاح فى حواره مع عدلى :

قطرتان من الصحو
فى قطرتين من الظل
فى قطرة من ندى
قل هو اللونُ
فى البدء كان
وسوف يكون غداً
فاجرح السطح
إن غداً مفعمٌ
ولسوف يسيل الدم. [ص : ٤٩]

ومادامت القصيدة أغنية ، وهى فى الوقت ذاته وسيط الشاعر مع جماعته وأداة فاعليته الإنسانية ، فلابد أن ترتبط بالشاعر ؛ ولذلك تكثر فى نص حجازى الجمل الاسمية الخاصة بضمير المتكلم ، أو نا الفاعلين ، أو ياء المخاطبة ، وخاصة فى مطالع القصائد ، وتبدأ القصيدة الأولى فى الديوان هكذا :

أنا إله الجنس والخوف

والثانية :

أنا والثورة العربية

والثالثة :

الآن أنت فى نيويورك[٢]

والرابعة :

البياض مفاجأة
... الخ

ومن الواضح أن حس حجازى الموسيقى يبلغ درجة عالية من الصفاء والكثافة ، لذلك فإن الترجيع الصوتى عنصر أساسى من مكونات شعرية نصه ، لكن تحقيق هذا الأمر اختباريا أمر صعب ، يحتاج إلى دراسات مستفيضة لشعره فى كليته ، ونكتفى – هنا – بفحص إحدى قصائده التى يبرز فيها الترجيع الصوتى :

إيقاعات شرقية

أغويتنى
يا أيها الوجه الحسن
ولم تقدم لى الثمن
لاطرحة العُرس
ولا
فرحة أعضاء البدن

وكان شعرى خيمةً
وكان نهداى عشيقين
وكانت سرتى كأساً
وكانت فخذى
إبريق خمرٍ ولبن !

وذبحونى !
آه أهلى ! ذبحونى !
لم تقدم لى الكفن
ياأيها الوجه الحسن

وكان شعرى
كان نهداىَ
وكانت جثتى
ينهشها الإيقاعُ
منْ !

نلاحظ – بادىء ذى بدء – أن العنوان صريح فى الكشف عن هوية النص ، فهو إيقاعات شرقية مما يلفت المتلقى إلى نوعية ماهو مقبل على قراءته ، ونلاحظ – ثانياً – أن الأغنية تنتمى إلى شقيقتين لها فى نص حجازى الشعرى الكامل ؛ أولاهما «أغنية انتظار» من ديوان «مدينة بلا قلب»[٣] ، ثانيتهما «من نشيد الإنشاد» من ديوان «مرثية للعمر الجميل»[٤] . ونلاحظ – ثالثاً – أن الأغنيات الثلاثة على لسان امرأة على عكس كل قصائد حجازى . والملاحظة الأخيرة مهمة ، لأنها تتيح لنا أن نربط بين هذه الأغنيات ونوع من الموال الشعبى[٥] يقص عن امرأة عاشقة ، تتحدث إلى حبيبها ، الذى يكون – كما هو هنا – جميل الوجه والجسد ، يتسم بقسوة غير مبررة ، وبجحود كبير لعطاء الحبيبة ، وفى الموال دائماً نلمح قدرية غريبة تشير إلى أن الحبيبة التى أسلمت الحبيب قلبها وجسدها خاطئة دون إرادة منها . وهو نمط معروف فى الحياة الشعبية باسم «أولاد الناس» . على أنى أود أن ألفت النظر إلى أن هذا النموذج من العلاقة نموذج فولكلورى معروف ، مما يربط بين كلمة «شرقية» فى عنوان القصيدة ومجموعة القيم الذكورية التى ترى فى المرأة جسداً جميلاً فحسب .

والقصيدة تنتمى إلى بحر الرجز ، وتفعيلته مستفعلن ، وهو بحر يذكر العروضيون أن العرب أنشدت فيه «قصيداً وأراجيز» ، وأن زمنه الموسيقى قريب من حركة الناقة ؛ فقد كان الحداة يوقعون به لراجيز على إيقاع خطواتها . ويلفت النظر فى هذه القصيدة عدد من الأمور التى خلقت هذا الترجيع الصوتى ، الذى أشرت إليه ؛ ورغم أن الشاعر الحديث «لم يعد محتاجاً إلى القافية «لتنظيم

خطواته»[٦] فإن حجازى قد خلق قافية عالية الرنين ، يمكن أن تنضوى تحتها قوافى الأغنية . إن هيمنة حرف النون الساكن (حسن ـ ثمن ـ لبن ـ كفن) قد خلق حالة موسيقية من الترجيع الصوتى ، وقام «فى موسيقى الكلام بوظيفة تشبه وظيفة قرع الطبول فى الأوركسترا ، إنه أساسى فى ضبط الإيقاع»[٧] . ولذلك انتهت الأغنية بهذه القافية التى تخلو من أى قيمة دلالية إلا ضبط إيقاع الأغنية ، هذه القافية التى تنتهى بالمقطع (ينْ) يمكن أن تعد مفتاحاً للتتابع الهارمونى المكون من أصوات اللين . و «هكذا تقوم القافية بوظيفة إيقاعية بالنسبة إلى القصيدة ككل ، لا بالنسبة إلى البيت الواحد فى علاقته بما قبله وما بعده . وقد أحسن أحمد عبد المعطى حجازى استخدام هذا الأسلوب أيضاً فى قصيدته «العام السادس عشر»[٨]

وقد لجأ الشاعر إلى الاستفادة من حروف اللين والمد (الفتحة والكسرة والضمة والألف والياء والواو) «وهذه الحروف تؤدى مهمة جليلة فى اللغة العربية حيث تعتبر أساساً لقوة الإسماع sonority فى هذه اللغة الراسخة القدم فى تاريخ المشافهة»[٩] . وفى الأغنية نلحظ وجود حروف اللين والمد بكثرة فى (أغوينتى ـ يا أيها ـ شعرى ـ نهداى ـ ذبحونى ... الخ) لكن قوة الإسماع تصل إلى ذروتها فى وضع المقطع الطويل المنتهى بحرف لين (ولا) فى سطر مستقل . أما التكرار فقد جاء على نمطين ، تكرار لفظى لبعض الألفاظ (مثل «كان ـ كانت») وتكرار صيغ بكلماتها ونمطها النحوى (مثل : «ياأيها الوجه الحسن») وتكرار لنمط نحوى (فهو يقول فى المقطع الأول : «ولم تقدم لى الكفن» ثم يعود فى المقطع الثالث لتكرير النمط النحوى ـ واللفظى مع تغيير بسيط ـ تماماً «لم تقدم لى» ، و «لم تقدم لى الكفن» . وهكذا استطاع حجازى أن يتغلب على ما وصم به العروضيون العرب بحر الرجز ، بخلقه لإمكانات موسيقية أخرى ، جعلت الترجيع الصوتى سمة هذه الأغنية الأولى ، ولا أشك أن جزءاً كبيراً من شعرية حجازى يرجع إلى هذه السمة ، أما تحقيق هذا الحدس علمياً فهو يحتاج إلى عمل تطبيقى صبور .

ولكن حجازى الشاعر يحاول أن يثور قصيدته الغنائية دون أن يخرج عن إسارها الذى حتمته طبيعة الغناء البشرى . وما يزال حجازى مخلصاً لفهمه للشعر ، بدأه وما يزال شعره يثبته كلما خلق قصيدة جديدة . إن القصيدة تبعاً لهذا الفهم لحظة ، لكن الاقتصار على لحظة يكاد يهدد القصيدة بالعقم،بمعنى أن هذه اللحظة ، تعجز عن تكثيف واقع شعورى ونفسى للشاعر وجماعته . إنها أبسط من أن تحتوى هذا الواقع الكثيف المتشابك ، أو تنظمه ، أو تعيد صياغته ، كما أنها تتحول عند النظر الأخير إلى دلالات مغلقة . ولذلك كان الشاعر يلجأ إلى تجاوز قصور اللحظة الواحدة ، بخلق لحظة كبرى أو أساسية أشبه بالمركز ، تتولد عنها لحظات قصيرة ثانوية ، تعمل على إلقاء الأضواء على اللحظة الكبرى ، أو على خلق تجاوبات معها ، بحيث تتكامل القصيده من اللحظة الأساسية وتجاوبها مع اللحظات الأخرى المتولدة عنها،ومن ثم يتحول الخلق الشعرى من مستوى الوضوح والبساطة إلى مستوى البناء المتراكم المثقل بالذكريات الشخصية والخبرات التاريخية ، والتساؤلات الدالة . ولنأخذ مثلاً من قصيدة «القيامة والطفل الضائع» . والقصيدة تبدأ بحديث يوجهه المتكلم ـ سرعان ما نعرف أنه الشاعر ـ إلى مخاطبة ما نلبث أن نعرف أن الشاعر يرمز به الى الوطن ، فندرك التقابل بين القيامة ، أو الفعل الجماهيرى المحتج ، والطفل الضائع البعيد عن ساحة الفعل والتأثير :

لكأنها الرؤيا

قيامتك المجيدة [ص ٥٩]

ثم يتطور البناء من هذا الخطاب المباشر بين أنا الشاعر وحضور الوطن الطاغى ، إلى مقطع سردى يصف الفعل الخلاق ، بادئاً بجملة فعلية مضارعة «ينهض النهر القديم بضفتيه واقفاً» ، ثم يأتى البيت التالى مستخدماً(نا)الفاعلين «حتى نشاهد» . ويستمر المقطع وكأن الشاعر يحرص على تثبيت اللحظة المجيدة التى تشير إليها حركة النهر الناهض حتى السماء . وما يلبث النمط النحوى المتراوح بين الجملتين الفعلية والاسمية أن ينكسر بنداء غنائى (يا أرجوحة الميلاد لا تتوقفى) . ثم بياض طباعى ومقطع جديد يأتى فيه الخطاب من أنا الشاعر إلى الوطن ، وبانتهائه يبدأ مقطع طويل ، نعود معه إلى الخلف فى الزمن ، حيث يتساءل الشاعر «من علم الطفل اجتياز النهر؟!»وحيث الاستفهام إيماءة إلى دهشة الشاعر إزاء الفعل الجماهيرى . ويلى التساؤل إجابته التى تبرز دورة ذاكرة الشاعر فى تكوين النص .

وتستمر الذاكرة فى أداء عملها ، حيث يهيمن الزمن السابق على الفعل الجماهيرى مثقلاً بذكريات المسغبة والقهر الجسدى والنفسى . ويبدأ المقطع :

تلك القطارات التى دهمت منازلنا الوديعة

من يقول لها قفى .

لقد بدأ الشاعر مقطعه السابق متسائلاً ، ومستخدما اسم الإشارة :

تلك هى القطارات التى كانت تمر على قرانا

لكنه ـ فى محاولته لخلق كون شعرى مركب ـ يستطرد فى خلق لحظات أخرى ، ينتزعها من ذاكرته ، فيصف علاقة القطارات (السلطة) بالقرى والفلاحين .ولأن حركة الاستطراد قد أبعدته عن التساؤل ، يعود فينشد :

تلك القطارات التى دهمت منازلنا الوديعة

من يقول لها قفى .

وفى هذا المقطع يعود الشـــاعر إلى قريته ، يمتح من ذكرياته الخاصة ، فى حياة طفل قروى برئ ، غارق فى هدوء القرى وشذاها الطبيعى . ثم يترك بياضاً ليقدم لنا تساؤلاً مختزلا باهراً ، يبرز صورة الطفل الضائع المغيب عن ساحة الفعل :

من سيردنى

وكأن الذات الفردية تأبى إلا أن تبرز ، حتى ولو كان بروزاً خافتاً هو قرين التعليق الذى يلقى به المغنى العاجز عن المشاركة فى فعل الوطن الخلاق .

وهكذا بنى الشاعر قصيدته عن طريق الحركة المتراوحة بين الحاضر والماضى وبين علاقته المعقدة بالوطن ، ومن ثم بأهله . ولذلك أثقلت القصيدة بالرموز : النهر ، والطفل ، والنخلة ، وكثرة الاستفهام ، إشارة إلى جهد الشاعر فى أن تظل قصيدته غنائية ، لكن مع تجاوزها إمكانات الشعر الغنائى التقليدى .

وثمة أمران ينبغى الإشارة إليهما هنا ، وهما ينبعان من هذه المفارقة ، أولها أن الشاعر يمس من بعيد الحوار الثنائى ، وهو أس قصيدة الموقف الدرامى الذى وقف الشاعر على حافتها ، دون أن يلجها فى قصائد سابقة مثل «مذبحة القلعة» ، و«الفتى الذى يكلم المساء» ، «البحر والبركان» . وهذا المس الرقيق للحوار ، يساعد فى تجاوز بساطة الغناء ، ففى رثاء الشاعر لعمر بن جلون ، وبعد حركته المتراوحة بين الوصف الذى يشبه (الوحدات القصصية) والتذكر والاستفهام يلجأ إلى هذا الحوار المكثف :

ـ السلام عليك عمر !
ـ وعليك السلام
ـ تتألم ؟
ـ لا ! لم يعد وقته !
ـ تنعم ؟
ـ لا ! لم يحن وقته
ـ أنا بين المساء وبين السحَر
أترددُ مازلت بين الشعاعين
حتى يعود دمى للشروق ،
وتزهر وردته فى الحجر.

[ص : ٨٧ ، ٨٨] .

أما ثانيهما فهو لجوء الشاعر إلى جملة النفى كثيراً ، وهى بديل الإثبات الساذج الذى ينضح بالجزم الخطابى الأيدولوجى . إن الشاعر حين يقول :

تركت صباى لألقى نظرة على بلادى
ليس هذا عطشاً للجنس
إنى أؤدى واجباً مقدساً
وأنت لست غير رمز فاتبعينى
لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانة
ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة [ص ٦

فهو يقدم بأسلوب ملتف ، تفسيراً لما يراه غامضاً ، وإثباتاً لنفى الطاغى المهيمن ، دون لجوء إلى الصراخ الخطابى ، الذى يحاصر وضوحه النص ، فيضعه فى إطار دلالى وبنيوى مغلق على تفسير واحد .

ولعل الإشارة إلى تركيبية نص حجازى الأخير أمر مهم فى هذا السياق ، ولعلها واحدة من نتائج طموح حجازى إلى خلق بناء غنائى متراكب ، قادر على احتواء عالمه وواقعه ؛ ذلك أن حجازى يراهن على الغناء ودور المغنى ، متحملاً عبء ماتنطوى عليه محاولة الطموح إلى تطعيم البناء الغنائى بالمتكثر والمتراكب من مفارقة . إن هذه المفارقة بعبارة أخرى هى محاولة من الشاعر الغنائى ، لكى يتجاوز الغناء إمكاناته ويخون طبيعته فكيف يتبدى هذا الغناء فى مستوى آخر من مستويات بنية النص .

ـ ٢

بين زمانين ومكانين يتحرك نص كائنات مملكة الليل ؛ ذلك لأن بطل حجازى يتحرك حركة معقدة بين الليل والنهار ، والماضى والحاضر ، والوطن والمنفى . لكن علينا أن نلاحظ أن بطل حجازى مثقف ثورى ، وأن هذا المثقف ينتمى إلى العالم الثالث ، وقد يكون بابلو نيرودا (شيلى) ، أو عمر بن جلون (المغرب) أو المهدى بن بركة (المغرب) ، لكنه حتى حينما يكون واحداً من هؤلاء فهو فى النهاية مثقف مصرى يحيا فى المنفى . والمنفى قد يكون اختيارياً أو قسريا ، حقيقيا عيانياً ، أو مجازياً من صنع الذات الشاعرة .

ومنذ العنوان ، «كائنات مملكة الليل» ، نحن مع لحظة زمنية سائدة ، قد تصل سيادتها إلى أن تختزل كل اللحظات ، وهى الليل الذى هو نقيض النهار :

كانت الليلة فى آخرها
حين بدأنا ـ دون أن ندرى ـ الحوار
وقبل أن ندركه عاد النهار
فلاذ كلٌ بالفرار [٤٠]

إن النهار إذن هو ضد الليل ، وعودته تعنى القضاء على الحوار ، أى التواصل بين الشاعر والآخر . وفى هذه القصيدة ـ «لقطة تذكارية للقاء عابر» ـ ينسج لنا النص علاقة عجز عن الحب ، فى المنفى ، فالمرأة غريبة والرجل غريب ، وكلاهما يرغب فى الفرار ، كأنهما راكبا قطار ، التقيا مصادفة ، فحاول كل منهما أن يجد فى وجود الآخر ما يؤنسه :

حين خرجت أول المساء
مسلوباً كأنى رجلٌ غيرى
وهذه مدينة غريبة على
كانت هناك امرأة مجهولة
فى طرف المدينة الآخر تسعى

ـ دون أن تدرى ـ إلىَّ

كنت أرى مثلثاتِ قمم الأهرام فى الغرب ،

ترق مثل غيمة ، وتفنى

وذؤابات الشجر

تلفها أجنحة الليل رويداً

والمصابيح تضاء بغتةً

فيختفى ما كان يبدو فى النهار

وتنهض المدينة الأخرى

من العتمة والنور

ويُقْبِلُ النَّهرُ

يعرض فيها جسمه العارى

وينفث البخار

على مياه تتوالدُ للمصابيح عليها

صوراً بعد صور

ويفتح الشرطى للمجهولِ ، والصدفة

أبراجَ المدار

وهكذا ، يقدم هذا النص نفسه لحظةً ، يواجه فيها الرجل المرأة ، ولكن ليس ثمة قدرةٌ على حوار خلاق ، فقد التقيا مصادفة ، أو لنقل إن علاقة كل منهما بالمدينة [١٠] علاقة اغترابٍ ، تبلغ حد التوق إلى مثل أو شبيه ، ثم يتجسد هذا التوق بحثاً عنه. ولنلاحظ أن النص لوحة وصفية ، تصف مشهد المساء فى مدينة معاصرة ، والرجل والمرأة مجرد شيئين من أشيائها كالأهرام ، وذؤابات الشجر ، والنهر ، والمصابيح، وإذ يخرج الرجل فى أول المساء (مسلوباً) فى مدينة غريبة عنه ، وتسعى المرأة (دون أن تدرى) يبدو كل شىء عاجزاً عن المبادأة ، ولذلك جاءت الأفعال مقترنة بالأشياء ، وكأنها هى التى تتحرك حركة خلاقة فقط ، فالمدينة تنهض ، والنهر يعرض جسمه العارى ، والشرطى يفتح أبراج المدار للمجهول والصدفة ، وكأننا أمام علاقة عجز يمثلها الإنسان (الرجل والمرأة) وقدرة تمثلها المدينة ، بأشيائها ونهرها ورجل شرطتها. ثم ينتهى الليل ويبدأ النهار ، فيفقد المتوحدان الغريبان هذه القدرة على الحوار.

إن النهار ، هنا ، زمن الفرار إلى الداخل ، أما الليل فهو زمن الحوار العاجز والرغبة الموءودة ، إنه زمان المحاولة . لذلك تقدم لنا قصيدة «كائنات مملكة الليل» صورة لهذه المحاولة ، محاولة التمرد الواهن ، العاجز ، حيث الشاعر يؤكد ذاته منذ البيت الأول مستخدماً ضمير المتكلم (أنا) ، محاولاً أن يعثر فى الليل على دار حب وأمان ، ومكان تحقيق لإنسانيته ، لكنه يظل فاقداً اقتداره السابق ، غير قادر إلا على أن يبتعث ذكرياته الأولى ، ويتلمس أعضاءه فى المرآة .

لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانةٍ ،

ولم يبقَ من الدولة إلا رجلُ الشرطة

يستعرض فى الضوء الأخير

ظله الطويلَ تارة

وظله القصير [ص ٦]

الشاعر فى هذه الوضعية ، أسير مناخ معادٍ له ولإنسانيته ، مناخ سيده الخوف الذى صار وطناً وعملة ولغة ونشيداً وهوية . ولذلك يحاول أن يؤكد ذاته ويدفع عن وجوده بممارسة الحب ، حيث يصبح الوطن امرأة . وحين يقول :

وأنت لست غير رمز فاتبعينى

فإنه يفر بوطنه ، ولذلك نستطيع أن نقول إن الوطن وطنان ، وطن يحمله الشاعر ويطلب منه أن يتبعه ، فراراً من الوطن الآخر ، الوطن ـ الحانة ورجل الشرطة . والليل ساحة المحاولة اليائسة لتجاوز العجز ، وفيه ينكص الشاعر عن التواصل مع الوطن ـ الأنثى المهجورة الملقاة فى الطريق العام . وإذا كان الليل يبدو على هذه الصورة الآن ، فإنه كان ليلاً آخر جميلاً منذ سنوات ، كان زمن الملذات حين كان الصيف رائعاً ، ينام فى الحديقة عارياً ، بمعزل عن العاشق والمعشوقة ، وكان زمن التحليق ، وعناقيد الندى ترشح فى أربنة الأنف ، والفراشات زهر عالق على الأغصان ، وليس سوى الهجرة .

لكن هذه الهجرة ، وإن تك نفياً للنفى ، أى محاولة مجاوزة العجز والغربة فى الوطن ، فهى سقوطٌ فى نفى آخر . وليس المهم أن يحل مكان بدل مكان ، إن باريس والقاهرة سواء ؛ ذلك لأن ثمة ما هو أعمق ؛ لقد تغير الزمن ، ودخل الشاعر والوطن فى زمن آخر مغاير :

إن زماناً مضى

وزماناً يجئْ [ص ١٧]

وأضحت الثورة ـ الحلم ـ الوطن امرأة ضائعة بين نيويورك ودمشق ، باحثة عن عملٍ فى شوارع باريس و (للبلاد وجهٌ غير وجه أهلها) .

كان القرد والجنرال فى البهو

يتوجان

والغزال والثورة

يسقطان [ص ٢٠]

إذ ذاك يصبح الأمر مختلفاً عن ذى قبل :

ليست الحرية الشئ الذى نطلبه الآن

بل الصمت

وليس المجد إنما الأمان [ص ٢٤]

هذه التناقضات بين الماضى / الحاضر ، والوطن / المنفى ليست سوى جزء من وعى معقد بصيرورة الزمن. إن عقد الحاضر هو عقد انتكاسات ثورات العالم الثالث ، وليس عقد انتصارها ، وامتلاكها للمبادأة . وهذا النكوص هو ابن شرعى لتناقضات الزمن الجميل الذى رثاه حجازى ، إذ رثى معبوده المخلص الفرد فى قصيدة «مرثية للعمر الجميل» ؛ ولذلك يسود النص التساؤل الذى يومىء إلى المباغتة والمرارة :

كم تبعد شيلى عن نيويورك
وعن موسكو ؟
وكم قبر من الساحل للساحل ؟
كم ميل تُرى بين الكلاشنكوف ؟ والأيدى ؟
كم يبعد مبنى البرلمان
عن سلاح الطيران ؟ [ص ٧٤]

إن تتويج القرد والجنرال ، وسقوط الغزال والثورة ، لا ينفصل لدى الشاعر المغنى عن العجز فى الحب والاستسلام للريح العقور التى تفصل المرأة عن الرجل ، وتغرب العاشق فى الوطن . ولنلاحظ الإكثار من الاستفهام ، وجملة النفى (ليست ، ليس ، لم ... الخ) ولنلاحظ وضع الحاضر المعادى فى مقابل الماضى القريب . إن الثورة – الوطن تتبع المغنى فى رحيله ، وتتسكع معه فى شوارع باريس ، وهى أيضا تطعن من الخلف ، وتحاصرها الخيانة ، لقد دخلت إلى أفق مغاير ، حيث الوطن ساحة صراع بين الفئات والجماعات الاجتماعية . ويبلغ هذا الصراع حدته حين يضحى سافراً بين نقيضين غير متكافئين ، هما المثقف حامل حلم التغيير وحارسه ، ومؤسسات القمع متمحورة فى الديكتاتور :

يتذكر عمرُ خارطة للوطن العربى
مرصعة باللؤلؤ والياقوت
مزّينة بالأعلام العشرين
مطعمة بالفضة والذهب
تتفجر منها واحاتٌ خضر
يتهادى فيها الطاووس
ويرعى فيها البقر الوحشى عناقيد العنب [٨٦]

ولذلك تصبح ساحة الصراع أرحب :

يتذكر عمر كميونة باريسَ
وكانت أول درسٍ فى الجغرافية
يمتد الوطن العربى شمالاً
حتى كميونة باريسَ ،
وتمتد نيويورك إلى آبار النفط العربية ! [٨٤]

هكذا يتذكر المثقف المقتول أول درس فى التاريخ – «كميونة باريس» – متضافراً مع أول درس فى الجغرافيا ، حيث تتغير حدود وطنه لتضحى حدوداً غير طبيعية ، فيدرك العلاقة بين وطنه وكميونة باريس من ناحية ، وبين نيويورك وجزء من هذا الوطن من ناحية أخرى . وليس تناقض المثقف مع الديكتاتور ، سوى جزء من تناقضات معقدة مركبة ، ذلك لأن هناك تناقضات أخرى ترتبط بوعى الشاعر ، وإدراكه صيرورة الزمن بما هو حركة لولبية إلى الأمام .

إن الشاعر المغنى الذى تحددت علاقته بالجماعة فى غناء أفراحها والعزاء فى الأحزان يدخل فى وضعية مخالفة؛ هذه الوضعية تجعل علاقته بالجماعة علاقة مركبة تحتوى تناقضات عدة؛ لقد اقتصر التناقض فى عالمه السابق على الأبيض والأسود ، والوطن والاستعمار ، والقرية والمدينة ، أما هنا فإن طبيعة العلاقة مختلفة إلى حد كبير ، ثمة التناقضات السالفة مع تناقضات أخرى ، واتسعت ساحة التناقض ، فأصبحت الثورة تعنى مجاوزة كل معوقات الحياة ، ومن هنا نفهم سر وجود أسماء جديدة ، أعجمية فى دفتر الشاعر ؛ فثمة مرثية لكارل ماركس ، وأخرى لفيكتور هيجو ، وثالثة لبابلونيرودا . إن وعى الشاعر بالزمن وصيرورته وتعقد حركته ، يقذف به إلى تعارضات من نوع جديد ، وإلى بناء تركيبى يحاول أن يتجاوز إمكانات الشعر الغنائى .

وفى الدواوين السابقة كان التعارض هو تعارض المثقف الراديكالى الآتى من الشريحة الفلاحية للبورجوازية الصغيرة إلى المدينة ، وكان هذا المثقف العضوى يدرك العالم إدراكاً ثورياً رومانسياً ، يجمع على مستوى التعبير الفكرى بين نقائض لاتجتمع ، محاولاً أن يكون حادى الجماعة السائدة نحو يوتوبيا اشتراكية ، هى دولة الفقراء المتضادة مع مماليك المدينة . أما الآن وبعد أن وعى الشاعر أن ولاءه للجماعة ، وليس للبطل الفرد ، فنحن مع الشعر – الغناء الذى يحاول أن يضحى غناءاً وطريقاً للوعى بالعالم فى آن واحد . وفى المنفى ، تتسع التعارضات ، ويعمق الوعى بقانون التناقض ، فتتعدد المستويات ، ويضحى الوطن هو العالم فى هذا العصر .

ليست باريس[11] فى نص «الكائنات ...» مدينة الفن والجمال وآخر تقاليع المودة فى الملابس والفنون ، كما كانت تبدو لآخرين . إنها مكان مواجهة حادة ؛ فالمثقف المنفى الذى يعيش فى زمن تحولت فيه الثورة (حلمه) إلى متسكعة فى الشوارع ، يتمزق بين هويته القومية ووطنه المتخلف :

دائما ستظل تأرجح بين الزمانين
لن تستطيع استعادة وجه أبيك
ولن تتعود هذا القناع البديل [١١٩]

ثمة زمانان ؛ زمن يبرز فيه (وجه) أبيه ، وزمن يرتدى فيه الشاعر (قناعاً) يخفى ملامحه الحقيقية ؛ الزمن الأول هو زمن التخلف ،

والآخر هو زمن الحديد والشرر المتطاير :

إنه العصر

هذا الحديد الذى يتطاير ملتهباً

فى الهواء الذى كان يحمل ريش اليمام

وخضرة ضوء القمر

إنه العصر

هذا الحديد ، وهذا الشرر

فاحتضنه

ودع جسمه يخترق لحمك الحى

يا وطنى المتخلف

كى تتحضر [٣١ ، ٣٢]

إن التعارض هنا هو تعارض حضارى ؛ فثمة الحديد والشرر من ناحية ، ومن ناحية ثانية ثمة ريش اليمام المنتشر فى الهواء وخضرة ضوء القمر ؛ أى الوطن المتخلف . ولكننا لسنا أمام تعارض لا يمكن تجاوزه. إن البدء بـ« إن » المؤكدة ، ثم تكريرها وتكرير أنماط نحوية أخرى ، يعنى أن القضية محسومة لعصر الحديد ، وأن موقف الشاعر محدد وواضح فى استخدامه لفعل الأمر (فاحتضنه).لكن التعارض بين العصر والوطن ليس تعارضاً بين الحديد وريش اليمام فحسب ، إنه تعارض يحتوى ضمن ما يحتوى تعارضات أخرى ترتبط بحياة الوطن والمواطنين ، على نحو ما نرى فى التعارض الضدى بين القطارات والقرى [قصيدة « القيامة والطفل الضائع »] وهو تعارض يلخص صيرورة اجتماعية طويلة ، ينهض قانونها على هيمنة أحد الطرفين على الآخر . وإذ يكون الشاعر فى باريس فهو يتحرك فى حيز زمانى ومكانى ينطوى على التضاد والوحدة معاً ؛ فباريس من ناحية هى موئل من هاجروا مثقلين (بالوطن السرى) لكنها من ناحية أخرى تُشعرهم بأنهم غرباء . وبرغم أنها تمنحهم فرصة التفاعل والحركة إلا أنها ، لا يمكن أن تنسى أنهم من هذا الشرق ، وطن اليمام وضوء القمر الأخضر ، والثوار المقتولين غيلة والقردة والجنرلات وفى باريس فى افتتاح معرض للفنان التشكيلى المصرى،عدلى رزق الله ، نلمح فى حديث الشاعر إلى صديقه لهجة خاصة ، لهجة مجازية قد تستغلق على الآخرين ، لكنها بالنسبة لكليهما مفهومة ، لأنها مبطنة بالوطن ورائحته :

فاجرح السطح

إن غداً مفعم

ولسوف يسيل الدم [ص : ٥٢]

ثم يتغير الخطاب الذى كان يتجه من الشاعر الفرد الى صديقه الفنان الفرد ، فيصبح خطاباً من (أنا) أو (نحن) إلى (أنتم) :

سنغنى لكم أيها السادة الغرباء

[....]

سنغنى أغانينا الخضر

لكننا سنفاجئكم بقنابل موقوتة

كان أسلافنا خبأوها مع الخبز والخمر

فى خشب الموميات

لكى تتفجر فى غرف الدفن

حين تحين مواعيد عودتهم للحياة [ص٥٣]

تغير مسار الخطاب على هذا النحو . والحديث بصيغة الجمع ، وحضور موميات الأسلاف ، يخلق تقابلاً بين طرفين من ناحية ، ويمنح الوطن وقضاياه حضوراً يتجاوز النفى والاغتراب من ناحية أخرى . وهكذا نرى المثقف المغترب ينوء بالوطن ، والوطن فى هذا الإطار حمل يثقل عليه ، فيشعره بالانفصال عنه (القيامة والطفل الضائع) وسلاح يشهره المغترب كلما حوصر واهترت متعارفات وقيم جيله المصرى . لكن باريس يمكن أن تتبدى فى صورة أخرى .

أنت فاتنة

وأنا هرم

أتأمل فى صفحة السين وجهى

مبتسماً دامعا

أنت فاتنة

تبحثين عن الحب

لكننى

أقتفى أثراً ضائعاً

كان لابد أن نلتقى فى صباى

إذن

لمشقتك عشق الجنون

وكنا رحلنا معا [ص : ١١٢]

هذه التعارضات بين أنا / أنت ، وبين الفتنة / الكهولة ، وبين الحب / اقتفاء الأثر الضائع ، وبين الماضى / الحاضر ، هى ابنة تعارض أساسى ، هو تجل من تجليات تناقض وطن الشاعر مع العصر. إن الشاعر يواجه بنية اجتماعية وأيديولوجية وثقافية مغايرة . وإذ تبده باريس الشاعر المغترب المثقل بالوطن ، لايجد أمامه سوى الفرار إلى الوطن ـ الأنثى ، منهياً هذا الصراع الذى يكاد يلج أعماقه ، لينقل إليها قوانين علاقات اجتماعية مخالفة ، فتنتهى القصيدة :

وهاهو عريك يأخذنى لضفاف الطفولة

فى أى نهر سبحنا معاً فى الصغر

أى قرى مقدسة بيننا

توقظ الآن وردة نهدك فى ذكرياتى

فأشتم منها الرياح التى سكنتنى قديما [ص : ١١٤]

إن «ضفاف الطفولة» والنهر الذى سبح فيه الشاعر فى الصغر وذكرياته والرياح التى سكنته طويلاً، تومئ إلى امرأة من الوطن، لا فاتنة السين المنقبة عن الحب، ولكن باريس تتبدى فى صورة أخرى، تغاير مشكل الوطن الاجتماعى والأيديولوجى والثقافى. هذه الصورة تضع الشاعر فى مشكل آخر لا يمكنه أن يغض النظر عنه، إذ هو مشكل يلقى بظله على من يعيش فيه. لكن هذه الصورة هى الجنة المهزلة، حيث اختفى الفضاء، وصار للمكان سبعةُ أزمنة، والمفاصل أصبحت مطابخ آلية، والتماثيل يلقى لها بالنقود فتمسك أعضاءها وتبول نبيذاً، فيسائل الشاعر ماركس هاتفاً:

كيف تشتعل الثورة الآن

فى هذه الجنة المهزلة ؟ [ص ١٢٠]

لقد تفاعل الوعى بالزمن وجدليته مع تجربة حضارية مغايرة لتجربة الشاعر الأولى، وتفاعل كل ذلك مع متغيرات جديدة، تسم العصر بسمات محددة. وإذا كان حجازى فى المدينة الغريبة عنه برغم النهر والأهرام، يبحث عن قرين له، متمثلاً فى المرأة المساقة إليه دون أن تدرى، فإنه فى باريس يبحث عن أشباهه، نيرودا وماركس وابن جلون وفيكتور هيجو. وفى مرثيته للأخير يتحدد التعارض بين هيجو الحى السائر و(هم) الموتى الأحياء، لكن السياق ما يلبث أن يفصح لنا عن حقيقة مهمة هى أن التعارض طرفاه الشاعر وسكان المدينة الحديثة، أو حجازى الشاعر المصرى المسلم وسكان المدينة الحديثة الأوروبية، هؤلاء الذين يحيون حياة مملة مفرغة من الأصالة فى الجنة المهزلة. وإذ تبدأ القصيدة هكذا:

هؤلاء هُمُ

خفف الوطأ، فالأرض بالية

والرياح محملة بالسموم [ص ١١٥]

محملة بالرفض والحنان معاً: الرفض للخواء والتفاهة والضياع، والعطف على الضحايا من سكان المدن الحديثة، تنتهى القصيدة بهذا المنولوج، الذى يؤكد مأزق المثقف المصرى، ويزيد من وعيه بتمزقه بين الزمانين:

جرب حواليك، لن تلمس القاع

لن تستطيع استعادة ظلك، وهو يفر

ويقصر تحت المصابيح

ثم يطول

دائماً ستظل تأرجح بين الزمانين

لن تستطيع استعادة وجه أبيك

ولن تعود هذا القناع البديل

هذا التمزق بين الزمانين والوعى به، هو فى النظر الأخير علّة ما جد على نص حجازى الشعرى، من ولوج لمناطق العتامة والسرية؛ إذ إن إدراك العالم بوصفه بنية من التناقضات، يعنى أن علاقة المغنى بجماعته قد صارت غاصّة بالالتواء والانحناء. وبعد أن كان التعارض بين براءة القرية وقسوة المدينة، ناجماً عن إدراك رومانسى لعلاقات الواقع، أضحى تعارض المثقف العربى مع باريس ابن شبكة تناقضات حادة، ترتبط بالوطن الذى يطارده فى باريس ممثلاً فى جرحى حرب أكتوبر، وترتبط بما يجرى على أرض هذا الوطن من محاولات مجاوزة الوضعية التى يتوج فيها القرد والجنرال، وتسقط الثورة والغزال، ويفر فيها المثقف إلى حيث «يتعفن لحمه» [ص ٤٥]، بعد أن صار الابتعاد، عن الوطن، حائلاً أمام مشاركته فى فعله الخلاق، ودافعاً إلى النظر الكلى الرامى إلى اكتشاف آليات الصراع فى عالم تتبادل أجزاؤه التأثر والتأثير، فيتحول الغناء إلى بكاء. ويضحى صوت الشاعر، البسيط، القطعى، المتوعد، صوتاً متراكباً، مثقلاً بمرارة الاكتشاف والوعى. ويمر اقتناص الشاعر لجوهر الأشياء عبر عراك لغوى مضن، مفارق لبساطة اللغة الأولى ووضوحها، فيتسع المعجم الشعرى، وتضيق العبارة ويتبدى النص شبكة علاقات مفضية إلى تعدد الاحتمالات.

لكن تعقد الكون الشعرى ـ فى نص «كائنات مملكة الليل» لايقود إلى خروج الشاعر على نفسه؛ أى لايقود إلى الخروج إلى المجهول، فحجازى قد يحلق عالياً لكنه يعود ثانية إلى الأرض، أشيائها ومرئياتها وعناصرها، لأن القصيدة وسيطه مع جماعته التى تحيا عدداً من الشرائط والعلائق الاجتماعية والأيديولوجية والثقافية المحددة، ومايزال حجازى حريصاً على أن تتخلل قصيدته المتلقى فتفعل فيه بوصفها أداة وعى واكتشاف.

وهكذا يغدو النص صورة لتناقضات البنية الاجتماعية، التى يعاد إنتاجها معرفياً فى الشعر، بما تحتوى عليه هذه البنية من تراكب للمستويات وتكثرها من ناحية، وحرص النص على كونه فعل تغيير من ناحية ثانية. وكما يتأرجح النص بين النسق الغنائى وغيره من الأنساق، يتأرجح الشاعر بين [وجه أبيه] و[قناعه البديل]، وكلاهما دلالة على التمزق الذى ينجم عن الهوة بين حركة الواقع المتضادة مع العصر والحلم بتغيير هذا الواقع. فى خضم هذه التناقضات جميعاً يظل حجازى فى حركة دائبة بين النص الذى يكف عن التنامى البنيوى ومن ثم الوقوف لدى لحظة من الواقع، وبين هذا الواقع الموار الذى تظل نمذجته، شعريا، وقوفاً لدى لحظة زمنية محددة، على منتج النص أن يقوم بالتعرف المجدد عليها.

ورغم أن نص «كائنات مملكة الليل» رثاء لأشياء الشاعر وأحلام جيله من المثقفين الراديكاليين، ما يزال حجازى قادراً على أن يغنى، وأن يحمل من صوته بشارة بالغد، وتحريضاً على صنعه، فيهتف بصوت لا يخفى هويته الشعرية أو الاجتماعية:

تعالوا نلون كما نشتهى هذه الأرض

أو نشعل النار فيها.

هوامش

(١) أحمد عبد المعطى حجازى : كائنات مملكة الليل ، دار الآداب ، بيروت ٩٧٨، ص٥ ، وستذكر الصفحات بعد ذلك فى المتن .

(٢) يرى بعض النحاة أن مثل هذه الجملة ينبغى تسميتها بالجملة الظرفية ، لأنها مصدرة بظرف ، لكن آخرين يعتبرونها جملة اسمية ، راجع فخر الدين قباوة : إعراب الجمل وأشباه الجمل ، الطبعة الثانية . بيروت ١٩٧٧ .

(٣) الأعمال الكاملة ، ص١٩٥

(٤) نفسه ، ص٤٦٤

(٥) تحتفظ الذاكرة بجزء من موال يقص عن زليخة ويوسف :

قالت زليخة راودته عن صباى مرضاى
وشغفنى حبه فى الحشا مرضاى
وان لم يطاع أوامرى سجنه عندى حل ... الخ

(٦) شكرى عياد ، موسيقا الشعر العربى ، مشروع دراسة علمية ، دار للمعرفة.القاهرة الطبعة الثانية ص : ١٢١

(٧) نفسه ، ص١٣١

(٨) نفسه ، ص١٣٣

(٩) تمام حسان ، اللغة العربية : معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ١٩٧٩ ، ص٧١ . وفى الصفحة التالية يقول الباحث (حروف العلة إنْ كان لا يبدأ بها المقطع فهى بلا شك مركز المقطع العربى ، حق لتبدو من خلالها صلات معينة بين الكمية وبين النبر والتنغيم) .

(١٠) التعارض بين الشاعر / المدينة ، عنصر قديم فى النص الشعرى لحجازى بل يكاد يكون عنصراً تكوينيا ثابتاً ، لكن التحولات التى تطرأ على هذا العنصر متغيرة ، بحيث تبدى العلاقة فى هذا النص (كائنات مملكة الليل) أكثر تعقداً وتراكباً مما كانت عليه فى النصوص السابقة .

(١١) علاقة الشاعر القادم من كينونة اجتماعية وطبقية مغايرة تنتمى بنيوياً إلى تشكيلة اجتماعية أخرى هى علاقة ثرية بالدلالات . قارن مثلاً بين «قبر من أجل نيويورك» لأدونيس (وقت بين الرماد والورد) و «أغنية من فينا» لصلاح عبد الصبور (أحلام الفارس القديم) وقصائد «المرائى» و «سفر» و «غرفة المرأة الوحيدة» لحجازى فى الديوان الذى نتحدث عنه .

شوقى وحافظ فى الأطروحات الجامعية
دراسة ببليوجرافية

سعد محمد الهجرسى

خلفية وتمهيد :

البحث الببليوجرافى المعروض فى الصفحات التالية لهذه الخلفية والتمهيد ، ليس إلا شريحة محدودة من أحد الفصول ، بالجزء الثانى من مشروع ببليوجرافى ضخم ، يتكون من ثلاثة أجزاء كبيرة . وقد تم إعداد المشروع بأجزائه الثلاثة ، للهيئة المصرية العامة للكتاب ، ضمن أعمال مهرجان أكتوبر ١٩٨٢ ، بمناسبة الذكرى الخمسينية لوفاة شاعرى العروبة والنيل ، أحمد شوقى وحافظ إبراهيم . وقد رأت مجلة «فصول» فى نطاق خطتها الخاصة بهذا المهرجان ، أن تبادر بنشر شريحتين أو ثلاثة من ذلك العمل المتكامل ، على صفحات هذين العددين المخصصين للشاعرين ، فى ذكراهما الخمسينية . ولقد اخترت ، فى هذه الشريحة الأولى من المبادرة ، أن أعرض لقراء المجلة ، دراسة ببليوجرافية عن الأطروحات والرسائل التى قدمت إلى جامعة القاهرة ، وإبراز الأطروحات التى تناولت شوقى وحافظ ، وهما الشاعران اللذان أسهما بشعرهما ، فى إنشاء الجامعة أوائل القرن العشرين ، كما أنشىء فيها كرسى يحمل اسم شوقى حوالى منتصف هذا القرن .

أما «الجزء الأول» من ذلك العمل المتكامل ، فيتناول ماهية «الدراسة الببليوجرافية» من الناحية النظرية العامة ، وهى التخصص الأكاديمى الذى يتولاه الببليوجرافيون ، فيضع الحدود التى تصل أو تفصل بين تلك الدراسة ، وبين «الدراسة الفنية» التى يتولاها ، بالنسبة للشاعرين ، المتخصصون فى الأدب العربى وتاريخه ونقده بعامة . وفى قضايا الشعر الحديث ومسائله بخاصة . وأما «الجزء الثالث» فى هذه الثلاثية العلمية فهو تخريج الشعر غير المسرحى لشوق ، باستثمار الجديد فى تخصص المكتبات والمعلومات ، والقديم فى التراث العربى والإسلامى ، لضبط وتحليل القطاع الأكبر والأهم من شعر شوقى فى مصادره ، التى تتابعت بالانفراد أو الازدواج منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى الآن ، كما تفاوتت فى تغطياتها وفى علو درجتها قرباً من صاحب الشعر . وكان من الضرورى استخدام الحساب الألكترونى ، فى مرحلة معينة من العمل بهذا الجزء ، خصوصا فى النتائج النهائية التى تبرز إحصائيات فنية دقيقة ، من شعر شوقى ضبطاً وتخريجاً ومحتوى أيضا .

ويأتى «الجزء الثانى» الذى تنتمى إليه هذه الشريحة ، فيصبح واسطة العقد فى المشروع كله ، ليس فقط لأنه كان البداية فى هذا العمل الكبير ، بل أهم من ذلك لأنه تسجيل فنى وثيق وعرض منهجى مباشر ، لما ظهر بشأن شوقى وحافظ فى ذاكرة العروبة والاستشراق ، خلال خمسين عاما من أخصب عقود القرن العشرين ، مع الاستناد إلى حوالى أربعين عاما سبقتها ، منذ صدر لها أو عنها عمل أدبى مطبوع . كما أن هذا الحصر الببليوجرافى الدقيق والعرض المنهجى الملتزم ، لا يجترىء بفئة دون أخرى من أوعية الذاكرة الخارجية ، ولكنه يغطى فى فصول وأقسام مستقلة ، كل

فئات الأوعية كما يلى :

١ـ أعمال الشاعرين بطبعاتها وإصداراتها المختلفة ، مع دراسات فنية متخصصة للمفارقات والأخطاء البيليوجرافية ، التى تراكمت وتنوقلت حول هذه الأعمال فى الأجيال الأخيرة . وقد صدرت الطبعة المؤقتة من هذا الفصل ، ووزعت فى أثناء مهرجان أكتوبر لعام ١٩٨٢ بالقاهرة .

٢ ـ الشاعران فى دوائر المعارف الكبرى وغيرها من المراجع العامه ، باللغة العربية وبأشهر اللغات الأوروبية والشرقية ، وفى الكتب المدرسية الصادرة باللغة العربية .

٣ ـ الشاعران فى الكتب العامة عن الأدب العربى ، الصادرة بمصر وبغيرها من البلاد العربية ، وفى الكتب المخصصة لهما أو لأحدهما كذلك ، من مؤلفات الأتراب ، أو المخضرمين الذين عاصروهما بقدر كاف من الوعى ، ومن مؤلفات التابعين كذلك ، الذين بدءوا الكتابة فى الخمسينيات وما بعدها .

٤ ـ الشاعران فى الأطروحات والرسائل الجامعية ، مطبوعة وغير مطبوعة ، سواء أكانت عامة ، أم مخصصة لهما أو لأحدهما ، منذ أول أطروحة فى عام ١٩٣٥ بالسربون ، حتى أحدث رسالة عام ١٩٨٢ بجامعة الأزهر . ومن الواضح أن الشريحة المقدمة هنا ، تنتمى إلى هذا الفصل الفريد ، المتميز بتغطياته البيليوجرافية النادرة والهامة .

٥ ـ الشاعران فى محتويات حوالى خمسين دورية أو عمل تجميعى ، باللغة العربية أو اللغات العلمية الشهيرة ، سواء أكانت هذه المحتويات من أعمالها المعروفة أم المجهولة أم أخبارا عنهما ، أم مقالات ودراسات حولها ، أو حول شعرهما . وتبلغ المحتويات فى هذا الفصل وحده حوالى ١٠٠٠ بطاقة ، فى كل منها موجز لمحتوى المادة التى تمثلها .

٦ ـ الشاعران فى المسموعات والمرئيات ، سواء أكانت أغنيات من شعرهما لبطلى الأغانى العربية أم كلثوم وعبد الوهاب ، ولغيرهما كذلك ، أم التمثيليات والمسرحيات من تأليف شوق ، أم البرامج المتنوعة عنهما أو عن شعرهما .

ذلك هو البعد الأفقى لمحتويات «الجزء الثانى» واسطة هذه الثلاثية البيليوجرافية ، أما البعد الرأسى أو النوعى ، فهو الجديد الذى أردت به أن أبنى قنطرة علمية ، طالما تأخر التخطيط لها وتشييدها ، بين تخصص المكتبات والمعلومات فى جانب ، وتخصص الأدب العربى تاريخا ونقدا فى الجانب الآخر . فالبيانات المذكورة عن أى عمل أو مادة أو وعاء ، يدخل فى الفئات الست السابقة ، لم تنقل نقلا آليا من مصدر ثانوى ، ولكنها مأخوذة مباشرة بطريقة منهجية من المصادر الأساسية والثانوية ، ومن المواد والأعمال ذاتها . كما أن كل فئة مصحوبة بدراسة دقيقة للمصادر البيليوجرافية الخاصة بها ، سواء أكانت أساسية أم ثانوية ، تبين ما فيها من الإيجابيات والسلبيات ، وتضع فى يد الباحث شهادة علمية بدرجة الثقة والصدق فيما يقدم إليه ، سواء أكانت هذه الدرجة مرتفعة أم منخفضة .

نشأة الجامعة وتطورها الأكاديمى :

أسهم شوقى وحافظ بشعرهما فى المشروع الأهلى ، لإنشاء أول جامعة حديثة بمصر فى عام ١٩٠٨ ، بل لعلها أول جامعة حديثة فى منطقة الشرق الأوسط بأسرها ، وليس فى مصر وحدها أو البلاد العربية فقط . ومن الوفاء للجامعة وللشاعرين ، فى هذه الذكرى الخمسينية لوفاتهما ، وفى الذكرى الماسية لإنشاء الجامعة ذاتها ، أن يرى قراء «فصول» بين أيديهم ، فى صورة علمية دقيقة ، نصيب هذين الشاعرين العظيمين ، من البحوث والدراسات الأكاديمية ، التى قدمت إلى الجامعة الأم ، بين كل الجامعات العربية الحديثة .

لعل أولى الأطروحات الأكاديمية فى المرحلة الأولى من حياتها ، حينما كانت ما تزال جامعة أهلية ناشئة ، محدودة فى طلابها وأساتذتها وتخصصاتها وإمكاناتها العلمية والمادية ، هى الرسالة التى قدمها الطالب (طه حسين) ، عن أبى العلاء المعرى ، للحصول على درجة التخرج حوالى ١٩١٤ . وكانت الجامعة طوال تلك المرحلة الأولى ، التى استمرت حتى منتصف العشرينيات تقريبا ، قائمة على مجموعة محدودة من التخصصات الأكاديمية ، هى التخصصات التى أصبحت فيما بعد أبرز الأقسام فى كلية الآداب بشكلها الحالى .

أما المرحلة الثانية التى بدأت فى منتصف العشرينيات . عند انضمام الجامعة إلى الحكومة باسم (الجامعة المصرية) ، فقد شهدت توسعا كبيرا ، أضيف إلى البذرة الأولى المتمثلة فى كلية الآداب . فمنذ ذلك التاريخ وحتى منتصف القرن العشرين ، دخلت تباعاً أكثر المدارس العليا التى كان بعضها موجوداً منذ أوائل القرن التاسع عشر ، إلى الجامعة الحكومية التى اقترنت هذه المرحلة من حياتها ، بإعلان الاستقلال وافتتاح البرلمان ، وازدهار الحركة الفكرية والثقافية فى البلاد ، عقب الحرب العالمية الأولى وخلال العقد الأول من الاستقلال .

وهكذا حينما قدر لهذه الجامعة الأم بعد موت الشاعرين ، أن تحمل فى عام ١٩٣٦ اسمها الثالث (جامعة فؤاد الأول) ، كانت المدارس العليا فى ذلك الوقت كالطب والهندسة والزراعة والحقوق ، قد انضمت إليها باسم كليات الطب والهندسة والزراعة والحقوق ، كما أنشئت بها كليات أخرى كالعلوم والتجارة ، وأصبحت تضم مجموعة كاملة من التخصصات الأكاديمية فى كل فروع المعرفة . وقد سجل ونوقش خلال ذلك العقد الأول من حياة الجامعة الحكومية ، عدد غير قليل من الرسائل العلمية لدرجتى الماجستير والدكتوراه ، وكان أكثرها فى كلية الآداب وفى قسم اللغة العربية بخاصة ، وهو القسم الذى يتوقع أن نجد فيه ، أطروحات تتناول كلياً أو جزئياً تراث شوقى وحافظ ومكوناته الأدبية والفنية .

وإذا كانت الجامعة الثانية الحديثة بمصر، قد أنشئت فى الإسكندرية أوائل الأربعينيات، واحتل موقع القيادة فيها الدكتور طه حسين رجل الجامعة الأولى طالبا وأستاذا، فإن الجامعة الأم بالقاهرة، بقيت دائما صاحبة المكانة الأكاديمية الأولى. فانضمت إليها فى الأربعينيات كذلك، بعض المدارس العالية القديمة، التى كانت قد أنشئت أصلا فى القرن التاسع عشر، ويهمنا من تلك المدارس هنا كلية دار العلوم، وهى التى أنشأها على مبارك مدرسة عليا للغة العربية وآدابها، لحوالى ثلاثة عقود فى القرن الماضى.

وهناك أداة بيليوجرافية (قائمة الأدوات: ١٢) من المصادر الثانوية تغطى الإنتاج الفكرى للأعوام (١٩٤٠ ـ ١٩٥٦)، توضح أن الرسائل الجامعية لدرجتى الماجستير والدكتوراه، تبلغ خلال تلك الفترة (١٦٢٦) رسالة. وقد ثبت بالتحليل الإحصائى لعينة من تلك الرسائل، أن الجامعة الأم وحدها، قد قدم إليها من هذه المجموعة حوالى (١٣٧٠) رسالة، وأن الجامعتين الأخريين بالإسكندرية وعين شمس، قد قدم إليهما معا الجزء القليل الباقى (٢٥٦) رسالة، وهو حوالى ١٥ ٪ من المجموع الكلى لرسائل تلك الفترة.

وقد تغير اسم هذه الجامعة الأم للمرة الأخيرة، فأصبح (جامعة القاهرة) عام ١٩٥٣، وهى السُنة التى اتبعت بعد الثورة فى تسمية الجامعات المصرية، بالأسماء الجغرافية للمدن أو المحافظات. وشهدت الجامعة فى العقود الثلاثة الأخيرة من حياتها تطورات أكاديمية واسعة، فأنشئت بها كليات جديدة كالاقتصاد والعلوم السياسية، كما تطورت بعض الأقسام، فأصبحت كليات مستقلة كالآثار والإعلام. وافتتحت لها أيضا فروع فى بعض المحافظات القريبة نسبيا، كالمنصورة والفيوم وبنى سويف، واستقلت بعض هذه الفروع أخيرا فأصبحت جامعات قائمة بنفسها، بل إن بعض هذه الفروع وضع خارج القطر كفرع الخرطوم بالسودان، الذى ما يزال تابعا للجامعة الأم بالقاهرة. وقد أضيف إلى الجامعة كذلك وحدات أكاديمية مخصصة للبحث والدراسة، ومنح الدرجات العلمية العليا، دون أن ترتبط بالضرورة بوظيفة التدريس. وتبلغ حاليا كل الوحدات فى جامعة القاهرة حوالى ثلاثين وحدة أكاديمية، وتشمل الكليات والمعاهد ومراكز البحوث والفروع. وأكثر هذه الوحدات يؤدى وظيفة التدريس ووظيفة البحث، وقد أسهمت كل منها خلال عمرها الذى يمتد أربعة عقود أو أقل أو أكثر، بنصيبها حسب التخصص الذى تتولاه فى الرصيد الكلى لأطروحات الجامعة.

رصيد الأطروحات بالجامعة:

إن الذى يهمنا فى هذه الدراسة الببليوجرافية، هو أن جامعة القاهرة بكلياتها ومعاهدها ووحداتها الأكاديمية الأخرى، قد أضافت إلى رصيد الفكر المصرى الأصيل حتى نهاية العام الجامعى ١٩٨١ / ١٩٨٢، عدداً كبيراً من الأطروحات والرسائل العلمية فى كل التخصصات، بما فيها التخصص الذى يمكن أن نجمع فيه على تلك الأعمال، التى تتناول شوقى وحافظ وشعرهما فى العصر الحديث.

وإذا كان من المتعذر الآن الوصول إلى رقم دقيق محدد، لرصيد جامعة القاهرة من الرسائل والأطروحات، منذ الرسالة الأولى التى افترضنا أنها لطه حسين، حتى آخر رسالة نوقشت فى عام ١٩٨٢، فسبب ذلك هو أن أوثق المصادر وأدقها لتحديد هذا الرقم وإثباته، وهى الدفاتر التى تسجل فيها الرسائل أول الأمر بالكليات، قد أهملت لفترة غير قصيرة من الزمن، فضاع بعضها وتمزق بعضها الآخر. فكلية الآداب مثلا وهى واحدة من الكليتين موضع الاهتمام فى هذه الدراسة، قد أمكن بصعوبة كبيرة جدا فى عام ١٩٦٧، الرجوع فيها إلى سجلات ممزقة يصل أقدمها إلى عام ١٩٣٢، لإصدار أحد المصادر شبه الأساسية (قائمة الأدوات: ٧) لأطروحات تلك الكلية، خلال الفترة (١٩٣٢، ١٩٦٦) فقط، مع أن هناك عدداً من الرسائل سجل ونوقش قبل ذلك التاريخ، وليس له أى مصدر رسمى بهذه الصفة.

اما المصدر الثانى الذى يلى ما سبق فى الأهمية، وهى الدفاتر التى تسجل فيها الرسائل ذاتها عند إيداعها بالمكتبة المركزية للجامعة، تطبيقا للائحة التى تتطلب هذا الإجراء الهام، فالموجود حاليا منها بالمكتبة قد بدأ العمل فيه عام ١٩٦٠، أى بعد مرور حوالى أربعة عقود، منذ ظهور الرسائل التى قدمت للجامعة فى مراحل حياتها الأولى. ومع أن رصيد الرسائل قد دخل إلى المكتبة المركزية فى حينه بصفة عامة، فإن مرور هذه الفترة الطويلة، إلى جانب احتمالات عدم الالتزام بالإيداع، وهو أمر وارد دائما من جانب أصحاب الرسائل، بالإضافة إلى أن لائحة الإيداع ذاتها قد تأخر صدورها، وقدمت رسائل كثيرة قبل هذا الإجراء خصوصا فى كلية الآداب ـ كل ذلك يؤدى بالباحث إلى أحد الفروض البيليوجرافية المقبولة، وهو ضياع فرصة التسجيل فى دفاتر المكتبة المركزية، بالنسبة لعدد قليل أو كثير من الرسائل المقدمة إلى جامعة القاهرة. وقد أثبت العمل الميدانى فى «مشروع شوقى وحافظ» تجهيزا لمهرجان أكتوبر ١٩٨٢، صحة هذا الفرض البيليوجرافى بنسبة لا تقل عن ٥ ٪ بعامة، وقد تصل إلى ١٠ ٪ بالنسبة لرسائل كلية الآداب وكلية دار العلوم بخاصة.

إذا أخذنا فى الاعتبار النسبة المئوية لنقص التغطية فى المصدرين السابقين، وقد أمكن استكمالها إلى أقصى الحدود الممكنة من المصادر الأخرى، فهناك مجموعة من المؤشرات الإحصائية، ذات الفائدة بالنسبة لتقدير الرصيد الكلى للأطروحات فى جامعة القاهرة بعامة. ويمكن فى نطاق المصادر الأساسية والثانوية بفئاتها وأدواتها المختلفة، وقد تم فحصها جميعا واستقراؤها وتحليلها ومقارنتها، سواء فى دراسات ميدانية سابقة، أو فى نطاق المشروع الخاص بشوقى

وحافظ لمهرجان اكتوبر ١٩٨٢ — يمكن تقدير مجموع اطروحات الماجستير والدكتوراه المقدمة إلى جامعة القاهرة ، منذ البدايات الأولى فى العقدين الثانى والثالث وحتى نهاية العام الجامعى ١٩٨١ / ١٩٨٢ بحوالى (١٣ر٠٠٠ إلى ١٥ر٠٠٠) رسالة . ومن الجدير بالذكر أن رصيد جامعة القاهرة وحدها ، يبلغ حوالى ٥٠ ٪ من مجموع الرصيد لكل الجامعات الموجودة بمصر .

وهناك مؤشرات ثابتة تقريبا فى كل الاختبارات الإحصائية التى تم إجراؤها : أولها أن نسبة رسائل الماجستير إلى الدكتوراه ، هى (٢ : ١) فى رصيد جامعة القاهرة وغيرها من الجامعات كذلك . وثانيها أن نسبة الرسائل المكتوبة باللغة العربية إلى الرسائل المكتوبة باللغات الإفرنجية ، هى (١ : ٢) فى جامعة القاهرة ، وفى الجامعات الأخرى أيضا . وثالثها أن اللغة الإنجليزية هى أهم اللغات التى تكتب بها الرسائل الإفرنجية ، ذلك بنسبة (٨ : ١) على الأقل . وهناك مؤشر آخر ثابت فى كل الاختبارات الإحصائية التى تم إجراؤها ، وهو أن عدد الرسائل فى قطاعات العلوم البحتة والتطبيقية ، يبلغ أحيانا ثلاثة أضعاف عددها فى العلوم الاجتماعية والإنسانية ، ولا يقل فى أى اختبار عن الضعفين ، بنسبة (٣ : ١ أو ٢ : ١) فى جامعة القاهرة وفى الجامعات الأخرى على السواء .

أما المتوسط السنوى لعدد الرسائل المقدمة إلى جامعة القاهرة ، والتى يمنح أصحابها درجة الماجستير أو الدكتوراه ، فقد تطور بمتوالية شبه هندسية عبر خمسة عقود أو ستة ، منذ العشرينيات حتى الثمانينيات . وإذا كان متوسط عدد الرسائل فى الأربعينيات وأكثر الخمسينيات ، طبقا للأداة البيبليوجرافية التى أشير إليها من قبل (قائمة الأدوات : ١٢) ، وهى التى تغطى الفترة (١٩٤٠ — ١٩٥٦) ، يبلغ سنويا (١٣٧٠ ÷ ١٧ = ٨٠ر٦) رسالة ، فإن متوسط عدد الرسائل للسنوات الأخيرة من السبعينيات ، حسب إحصائية دفتر التسجيل (قائمة الأدوات : ٢) بالمكتبة المركزية لعامى (١٩٧٧ ، ١٩٧٨) تبلغ حوالى (٩٠٠) رسالة كما فى (جدول — ١) . ويوضح كذلك (جدول — ٢) وهو مأخوذ أيضا من دفاتر تسجيل الرسائل بالمكتبة المركزية ، عدد الرسائل المودعة بها ، مما قدم إلى جامعة القاهرة فى السنوات الثلاث الأولى من الثمانينيات (١٩٨٠ — ١٩٨٢) : فالأعداد فى الجدول الخاص بالثمانينيات ، قفزت إلى أكثر من (١٣٠٠) رسالة للعام الواحد ، بل إنه فى الحقيقة حوالى (١٤٠٠) رسالة .

وقد كانت الأعداد فى الأربعينيات حوالى (٨٠) رسالة

عام لغة	باللغة العربية	باللغات الإفرنجية	المجموع
١٩٧٧	٢٢٤	٦٩٠	٩١٤
١٩٧٨	٢٢٩	٦٦٣	٨٩٢

(جدول — ٦ : أطروحات جامعة القاهرة أواخر السبعينيات المودعة بالمكتبة)

فى المتوسط للعام ، وهكذا قفزت الأعداد للسنة الواحدة عبر ثلاثة عقود أو أربعة بمتوالية (٨٠ — ٩٠٠ — ١٤٠٠) رسالة

عام / لغة	باللغة العربية	باللغات الأفرنجية	المجموع
١٩٨٠	٢٩٥	١١١١	١٤٠٦
١٩٨١	٢٤١	١١٠١	١٣٤٢
١٩٨٢	٢٢٤	١١٧٤	١٣٩٨

(جدول — ٢ : أطروحات جامعة القاهرة فى الثمانينيات المودعة بالمكتبة)

أما توزيع هذا الرصيد حسب التخصصات الأكاديمية داخل الجامعة ، فقد كان له كما قدمنا مؤشرات ثابتة تقريبا فى كل الاختبارات الإحصائية ، المأخوذة من المصادر الأساسية والسجلات الرسمية ، ومن المصادر الثانوية كذلك ، وهى نسبة الربع أو أقل للدراسات الإنسانية والاجتماعية معا ، ونسبة الثلثين أو أكثر غالبا للعلوم البحتة والتطبيقية ، وفى مقدمتها الطب البشرى والزراعة والعلوم ، بل إن الطب البشرى وحده حسب السجلات الرسمية للإيداع (قائمة الأدوات : ٢) بالمكتبة المركزية لعامى (١٩٧٧ ، ١٩٧٨) يأخذ وحده أكثر من الربع ، بين حوالى عشرين وحدة أكاديمية داخل الجامعة كما فى (جدول — ٣) .

عام	وحدة الآداب	دار العلوم	الزراعة	الطب البشرى إلخ	المجموع
١٩٧٧	٩٢	٤٢	١٤٩	٢٤٦	٩١٤
١٩٧٨	٩٥	٤٥	١٥٦	٢٤٦	٨٩٢

(جدول — ٣ : نموذج لتوزيع الأطروحات بجامعة القاهرة على التخصصات)

المصادر والأدوات البيليوجرافية للأطروحات

المصادر فى أى مشروع أو دراسة ببليوجرافية ، أحد الأركان الهامة التى تحتاج إلى اهتمام خاص ، من جانب الببليوجرافى القائم بالعمل . وهى بعد تقدير الحاجة والهدف ، وتحديد الأبعاد الخاصة بمجال العمل ، المنفذ الذى يتيح للببليوجرافى الوصول الى مايريد ، بالنسبة لمشروعه أو دراسته الببليوجرافية . وإذا كانت الأطروحات ذاتها تمثل فئة غير عادية فى أوعية المعلومات ، باعتبار الجزء الأكبر منها يظهر فى نسخ محدودة العدد ، قد تبلغ أصابع اليدين معا أو حتى اليد الواحدة ، فإن المصادر والأدوات الببليوجرافية لهذه الفئة ، مازال هى الأخرى فى مرحلة أقل نضجا من المصادر والأدوات الببليوجرافية لأوعية المعلومات المطبوعة ، مثل الكتب والدوريات وغيرهما من أنواع المطبوعات . يضاف إلى ذلك أن البلاد النامية ومنها مصر ، رغم ازدهار الإنتاج الفكرى بها وازدياد أوعية المعلومات الصادرة فيها ، فإن قطاعات غير قليلة من ذلك الإنتاج ومن هذه الأوعية تظهر دون أيه تغطية ببليوجرافية ، أو بتغطيات غير مكتملة فى أبعادها ولا دقيقة فى بياناتها .

ومن هنا كانت عملية تقدير المصادر والأدوات البيبليوجرافية ، الكفيلة بتغطية الأطروحات والرسائل المقدمة إلى جامعة القاهرة ، واحدة من المشكلات التي واجهتها هذه الدراسة البيبليوجرافية ، لكي تتم وفق الأسس العلمية والفنية المقبولة . أما جوهر المشكلة فلم يكن مجرد العثور على عدد قليل أو كثير من الأدوات البيبليوجرافية ، يرجع إليه ويؤخذ منه ما يتصادف أن يوجد فيه من الأطروحات ذات الصله بالشاعرين ، وإنما القضية هي تقدير القيمة البيبليوجرافية لكل أداة من حيث تغطيتها ودقتها ، ومن حيث قدرتها على إمداد الباحث بالبيانات التي يحتاج إليها ، ومن حيث المحصلة النهائية لها جميعا بالنسبة للحد الأعلى ، الذي يفترض أن أطروحات جامعة القاهرة تشتمل عليه لذكر شوقي وحافظ وذكر شعرهما . وإذا كانت الأطروحات فى جامعة القاهرة ، تأخذ بصفة عامة حوالى ٥٠٪ من الأطروحات المقدمة إلى الجامعات في مصر ، خلال ستة عقود أو سبعة عقود مضت ، فإن الأدوات البيبليوجرافية لتغطية هذا النصيب الكبير كانت كثيرة نسبيا . وهي تبلغ بصفة عامة حوالى ١٤ أداة ، يمكن تقسيمها حسب **مصادرها** والقيمة النسبية **لهذه** المصادر ، إلى ثلاث فئات : المصادر الأساسية ، والمصادر شبه الأساسية ، والمصادر الثانوية .

المصادر الأساسية وأدواتها :

أوثق المصادر البيبليوجرافية للأطروحات المقدمة إلى جامعة القاهرة ، هي السجلات والمقتنيات بجامعة القاهرة ذاتها لتلك الأطروحات . وتتفاوت أدوات هذا المصدر في أشكالها وفي درجة الثقة بمحتوياتها وتغطياتها ، وفي إمكانات الاستفادة بها . ويمكن ترتيب هذه الأدوات ترتيبا تاريخيا استخداميا ، يرتبط بنقطة المنشأ ووقته في كل أداة ، وبالوضع الأمثل للرجوع إليها عند الحاجة . أول هذه الأدوات حسب خطة التقسيم المقترحة لها ، هي دفاتر التسجيل (قائمة الأدوات : ١) لموضوعات الرسائل عند الموافقة عليها أول الأمر ، من السلطات الأكاديمية المسئولة بالكلية والجامعة . ويأتي بعدها في الترتيب دفاتر التسجيل (قائمة الأدوات : ٢) للأطروحات ذاتها ، عند إيداعها بالمكتبة المركزية للجامعة ، تطبيقا للائحة التي تتطلب هذا الإيداع . وتتميز الأداتان السابقتان بعنصرى الرسمية والإدارية . وهما من خير العناصر لضمان أعلى درجة من التغطية ، رغم قصورهما بالنسبة لدقة البيانات البيبليوجرافية واكتمالها .

ثم يأتي في المصادر الأساسية بعد ما سبق ، الفهارس البطاقية (قائمة الأدوات : ٣) التي أعدها المتخصصون في المكتبة المركزية ، للرصيد الذي دخل إليها من أطروحات الجامعة . ويأتي بعدها وينبغي أن يوازيها في التغطية وفي الاستخدام ، الأطروحات (قائمة الأدوات : ٤) ذاتها المقتناة والموضوعة على رفوفها بالمكتبة . وتتميز هاتان الأداتان بعنصرى الفنية والمشاهدة الفعلية ، وهما من خير العناصر لضمان أعلى درجة من دقة المعلومات البيبليوجرافية ، والإتاحة الكاملة للاستخدام والاستفادة الفعلية .

وقد كان المتوقع من الناحية النظرية على **الأقل** ، أن يكون هناك تطابق تام في التغطية ، بين الأدوات الأربعة الأساسية المشار إليها في الفقرتين السابقتين . ولكن العمل الميداني في مشروع شوقي وحافظ لمهرجان أكتوبر ١٩٨٢ ، وسيأتي تفصيل ذلك في القسم التالى من هذه الدراسة (أطروحات اللغة العربية وأدبها في المصادر) ، قد أثبت عدم صحة هذا الفرض ، في نطاق الأطروحات المقدمة إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب وإلى كلية دار العلوم . وأغلب الظن أن هذه النتيجة تنسحب أيضا ، على الأطروحات المقدمة إلى بقية الأقسام والكليات بجامعة القاهرة .

بل إن المقارنة الدقيقة والتحليل الإحصائى ، لعينة كافية من أطروحات اللغة العربية وأدبها ونقدها في الأدوات الأربعة الأساسية أعلاه ، قد وصلت بالباحث إلى مقولة بيليوجرافية فريدة ونادرة . وهي أن أى واحدة من هذه الأدوات لا تكفى وحدها لإعطاء البيانات المطلوبة ، كما لا يمكن الاستغناء عنها تماما . وسوف نجد فيما يلى من فقرات ، أن هذه المقولة صحيحة أيضا ، ليس بالنسبة لأدوات المصدر الأساسى فيما بينها فقط ، ولكن بالنسبة كذلك للمجموعتين التاليتين في المصادر شبه الأساسية والثانوية . فقد ثبت أنها - رغم تدانيها في الدرجة البيبليوجرافية كمصادر - **يقدمان في حالات معينة تغطيات أو بيانات** ، **قد تفتقدها الأدوات الأربعة في المصدر الأساسى** هنا . وهكذا **تبين أن المنهج البيبليوجرافى السليم في البحث** ، **يحتم الاستعانة بمجموعة الأدوات والمصادر كلها بصفة عامة** ، وتكملة كل منها بما يوجد في **المصادر الأخرى** ، **سواء الأساسية** وشبه الأساسية والثانوية .

المصادر شبه الأساسية وأدواتها :

في العيد الخمسيني للجامعة الذي أخذ مكانه عام ١٩٥٨ ، رأى المسئولون عن الاحتفال بهذه الذكرى إصدار مطبوعين ، أولها (قائمة الأدوات : ٥) لحصر «الآثار العلمية» التي قام بها أعضاء هيئة التدريس ، وثانيهما (قائمة الأدوات : ٦) لحصر «الرسائل العلمية» **لدرجتي الماجستير والدكتوراه التي قدمت إلى الجامعة** . **وقد صدرت** هاتان الأداتان البيبليوجرافيتان ، بعد أن مضى على وفاة شوقي وحافظ أكثر من ربع قرن . وهي فترة كافية لإثارة الاهتمام الأكاديمي بهذين الشاعرين العظيمين ، وتوجيه طلاب الدراسات العليا **بالأقسام** صاحبة التخصص ، للبحث في شعرهما ودورهما في تاريخ الأدب العربي الحديث . ولا سيما أن عشر سنوات تقريبا قد مضت كذلك ، على إنشاء كرسي لشوقي في قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، وكانت الدعوة إلى هذا الإنشاء إحدى التوصيات ، في الاحتفال بالذكرى الخامسة عشرة لوفاته عام ١٩٤٧ . كما أن كلية الآداب وكلية دار العلوم ، وهما أمثل المواقع في خريطة **الجامعة الأكاديمية** ، للأطروحات التي تتناول الشاعرين بالدراسة والبحث ، **قد مضى على** أولاهما في الجامعة حوالى أربعين عاما ، وعلى الثانية **أكثر من عشر** سنوات .

ثم جاءت كلية الآداب ذاتها فى عام ١٩٦٧ ، أى بعد عشر سنوات مضت على ظهور الأداتين السابقتين ، سجل ونوقش خلالها عدد غير قليل من الأطروحات فى قسم اللغة العربية وفى غيره من الأقسام ، فأصدرت أداتين أخريين خاصتين بها وحدها ، أولاهما (قائمة الأدوات : ٧) لحصر «الرسائل العلمية» لدرجتى الماجستير والدكتوراه ، التى قدمت إلى الكلية فى الفترة (١٩٣٢ - ١٩٦٦) ، فهى بذلك تغنى عن الأداة التى أصدرتها الجامعة من قبل عام ١٩٥٨ ، بالنسبة لكلية الآداب وحدها دون كلية دار العلوم. وثانيتهما (قائمة الأدوات : ٨) عبارة عن «دليل» لحصر الموضوعات المسجلة للبحث آنذاك فى كل الأقسام بما فيها قسم اللغة العربية ، ولكنها لم تقدم بعد للمناقشة عام ١٩٦٧ . وقد أثبت الاختبار الميدانى لهاتين الأداتين أنهما معا وعلى انفراد ، يتضمنان بيانات ببليوجرافية وبعض التغطيات التى لم تكن متاحة فى الأدوات الأربعة بالمصدر الأساسى ، ولا فى الأداتين المشار إليهما أعلاه فى المصدر شبه الأساسى هنا . ولكن الأداتين (قائمة الأدوات : ٧ ، ٨) على أية حال قاصرتان عن إعطاء كل التغطيات أو البيانات الببليوجرافية المطلوبة .

وعادت الجامعة عام ١٩٦٩ ، بعد إنشاء منصب نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا ، فأصدرت أداتين جديدتين من الأدوات شبه الرسمية ، أولاهما (قائمة الأدوات : ٩) عبارة عن «ملخصات الرسائل» التى قدمت ونوقشت فعلا خلال العام الجامعى ١٩٦٩ / ١٩٧٠ فى كليات الجامعة وأقسامها بما فيها كلية دار العلوم وقسم اللغة العربية بكلية الآداب .

وثانيتهما (قائمة الأدوات : ١٠) عبارة عن «دليل» لحصر الموضوعات المسجلة للبحث آنذاك فى الجامعة كلها ، ولكنها لم تقدم بعد للمناقشة عام ١٩٦٩ . وكان المتوقع أن يتم التجديد والإضافة لهاتين الأداتين ، بصورة دورية فى السنوات التالية لأول صدورهما ، ولكن الذى تم هو صدور العدد الثانى فقط من «ملخصات الرسائل» ، لتغطيه ماقدم ونوقش فى العام الجامعى ١٩٧٠ / ١٩٧١ ، ثم توقفت هذه الأداة تماما ولم يصدر منها شىء حتى عام ١٩٨٢ . وقد أثبت الاختبار الميدانى للأداة الثانية هنا «دليل» أنها تشتمل على أخطاء غير قليلة فى تغطياتها وفى بياناتها . اما الاداة الأولى «ملخصات» فإنها ذات فائدة كبيرة بالنسبة لمحتواها التلخيصى ، ولكن تغطياتها غير كاملة ، فلم يدرج بها حوالى (١٥ ٪ إلى ٢٠ ٪) من الرسائل التى قدمت خلال فترة التغطية . هذا بالإضافة إلى أن أيا منها لا يحتوى على البيانات الببليوجرافية المادية ، التى يتطلبها الضبط الكامل الدقيق .

المصادر الثانوية وأدواتها :

تتميز المصادر الأساسية وشبه الأساسية نظريا ، بعلو درجتها الببليوجرافية بالنسبة للتغطيات والبيانات التى تقدمها ، لأنها أقرب المصادر إلى المواد التى يراد حصرها وضبطها ، وكان من الممكن الاكتفاء بها فى هذه الدراسة الببليوجرافية ، ولكن الجهات التى تولت مسئولية الأدوات العشرة السالفة ، فى هاتين الفئتين بالنسبة للأطروحات المقدمة إلى جامعة القاهرة ، غلب عليها الجانب الإدارى الرسمى فى أكثر الأدوات ، وافتقدت فى الوقت نفسه المتطلبات الفنية لأعمال الضبط الببليوجرافى السليم فى كل من التغطية والبيانات .

ومن هنا فإن المحصلة النهائية لكل الأدوات التى اختبرت وهى كل الموجود فى الفئتين السابقتين ، قد أفلت منها نسبة لا تقل عن ١٠ ٪ من الرسائل والأطروحات ، فى تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدها بكليتى الآداب ودار العلوم ، وأغلب الظن أن هذه النسبة تنسحب على بقية التخصصات والكليات كذلك ، ومن هنا فقد كانت الأدوات فى المصادر الثانوية وهى التى نقدمها فى الفقرات التالية ، هى الوسيلة لمعرفة هذه الأطروحات المفتقدة ولاستدراك بياناتها .

المصادر الثانوية للأطروحات بجامعة القاهرة ، أدوات حصر لم تصدر عن جامعة القاهرة بأى مستوى من المستويات ، كما أنها لا تغطى الرسائل بجامعة القاهرة وحدها . إنها ببليوجرافيات ، قطاعية أو شاملة ، للأطروحات المقدمة إلى الجامعات المصرية الحديثة كلها أو بعضها ، وحدها أو مع غيرها من الجامعات بالخارج ، قام بها أفراد أو هيئات من غير منطلق رسمى ولا شبه رسمى ولكنها صدرت لدوافع فنية أو تجارية أو لها معا . وأقدم الأدوات فى هذه الفئة (قائمة الأدوات : ١١) ظهرت فى أكتوبر ١٩٦٤ ، لحصر الرسائل فى تخصصات كليات الآداب والتجارة والحقوق ، بالجامعات المصرية الثلاثة الأقدم (القاهرة والإسكندرية وعين شمس) ، منذ بداية هذه التخصصات حسب الإمكانات التى اتيحت لأصحاب الأداة حتى وقت صدورها . وثانيتها (قائمة الأدوات : ١٢) ظهرت عام ١٩٧٥ ، ولكنها تغطى الأطروحات المقدمة إلى الجامعات المصرية الثلاثة الأقدم خلال الأعوام (١٩٤٠ - ١٩٥٦) فقط فى كل التخصصات بما فيها اللغة العربية وأدبها ونقدها ، وثالثها (قائمة الأدوات : ١٣) عبارة عن قسم خاص لحصر أطروحات (الإنسانيات) من ببليوجرافية شاملة لم تصدر بقية أقسامها ولن تصدر ، ويغطى هذا القسم الرسائل المقدمة إلى كل الجامعات بمصر خلال الفترة (١٩٢٢ - ١٩٧٤) ، وتدخل كلية الآداب ودار العلوم بجامعة القاهرة فى نطاق هذا القسم . وهناك أداة أخرى فى هذه المجموعة (قائمة الأدوات : ١٤) تشبه سابقتها من عدة وجوه ، أهمها أنهما صادرتان عن جهة واحدة (مركز الأهرام للتنظيم والميكروفيلم) ، وتغطيان تخصصات قطاع واحد هو «الإنسانيات» وتمتاز الأخيرة بأنها أوسع فى التغطية المكانية لأنها تمتد خارج الجامعات التى فى مصر وفى التغطية الزمانية لأنها تصل إلى مشارف ١٩٨٠ .

وقد كان من المتوقع أن الأداتين الثالثة والرابعة هنا معا أو إحداهما على الأقل ، باعتبار أنهما معا أوسع الأدوات فى المصادر

الثانوية تغطية ، من حيث الفترة الزمنية ومن حيث عدد الجامعات ، يمكن أن تغنيا بالنسبة للغة العربية وأدبها ونقدها ، وهو التخصص الذى يهمنا فى هذه الدراسة ، عن الأداتين الأولى والثانية فى هذه المصادر الثانوية . ولكن الاختبار الميدانى لهذا الفرض ، كما سيلى فى (أطروحات اللغة العربية وأدبها فى المصادر) ، أثبت عدم صحته فى أى منهما ولا سيما هذه الأداة الصادرة عام ١٩٨٠ ، فإن كل ما تحويه هو بالضبط (١٣١٢) رسالة ، موزعة كما يلى :

(١١٣٨) أطروحة مقدمة إلى الجامعات المصرية فى تخصصات الإنسانيات جميعا .

(١١٣٦) أطروحة مقدمة إلى جامعات العراق والكويت والأردن فى نفس التخصصات .

(٣٨) أطروحة مقدمة إلى جامعات أوروبية أو أمريكية .

ونصيب جامعة القاهرة فى أطروحات هذه الأداة الأحدث هو (٢٢١) أطروحة فى كل تخصصات الإنسانيات بها ، ونصيب اللغة العربية وأدبها ونقدها فى ذلك هو (١٢٢) رسالة ، وهو لا يزيد عن حوالى ١٠ ٪ من العدد الفعلى الذى يمكن أن يمثل رصيد جامعة القاهرة فى هذا التخصص ، منذ البدايات الأولى حتى عام ١٩٨٠ . ومع أن الأداة الثالثة هنا كانت أحسن بكثير من أداة ١٩٨٠ ، لأنها غطت ما لا يقل عن ٨٠ ٪ من رصيد جامعة القاهرة فى هذا التخصص ، فقد فاتها مثلا (٣) رسائل من (٢٤) رسالة كان يجب أن تشتمل عليها . فهذا الرقم (٢٤) يمثل ما جاء فيها وهو (٢١) رسالة بالإضافة إلى مافاتها وهو مذكور فى الأدوات التى سبقتها ، ومعنى ذلك أن التغطية منها للأطروحات عن الشاعرين تبلغ حوالى ٨٧٫٥ ٪ .

ومن هنا فقد امتدت المقولة البيليوجرافية السابقة عن الأدوات الأساسية وشبه الأساسية إلى الأدوات الثانوية هنا ، وهى أن أى أداة واحدة أو حتى فئة واحدة ، لا تكفى وحدها فى هذه الدراسة ، مهما كانت السعة المفترضة فى تغطيتها ، ومهما كان العلو النظرى لها فى الدرجة البيليوجرافية . كما أن الأداة المحدودة نسبيا فى تغطيتها قد يكون فيها وحدها البيان أو التغطية التى تفتقدها كل الأدوات الأخرى . ويبدو أن هذه المقولة الفريدة النادرة تأخذ مكانها بصفة خاصة ، فى البيئات التى لم تتضح فيها بعد الأسس والممارسات الفنية لأعمال الضبط البيليوجرافى ، كما هو الحال فى الأدوات البيليوجرافية للأطروحات والرسائل بخاصة ، ولكل أوعية المعلومات والفكر بعامة ، فى مصر وفى غيرها من البلاد النامية .

أطروحات اللغة العربية وأدبها فى المصادر :

من الممكن من الناحية النظرية على الأقل ، أن يأتى ذكر شوقى فى بعض التخصصات غير الأدب العربى تاريخاً ونقداً ، مثل الدراسات الإسلامية ، أو التاريخ الحديث ، أو حتى اللغات الأوروبية الحديثة . بل إن الباحث وجد أثناء العمل الميدانى ، الخاص بمشروع شوقى وحافظ لمهرجان أكتوبر ١٩٨٢ ، بعض المقالات فى مجلة «طبيبك الخاص» . وقد انتهز الطبيب الذى أعد هذه المقالة فى عام ١٩٧٨ ، أن جريدة «الجهاد» نشرت يوم وفاة شوقى ، تفاصيل دقيقة عن الساعات الأربعة والعشرين الأخيرة فى حياته ، وكان الشاعر قد زار مقر الجريدة ، وتحدث مع صاحبها (الأستاذ / توفيق دياب) فى نفس الليلة التى توفى فيها . فرأى هذا الطبيب أن ينتفع بهذه التفاصيل ، فأخذها أساسا للتفسيرات الطبية التى تتلاءم مع ماكان معروفا من الصفات الجسمية لشوقى ، ليشرح ـ تكنولوجيا ـ الكيفية التى مات بها شوقى . وهكذا كتب دراسة طبية فريدة عن رجل ، يتوقع كل الباحثين عنه والمهتمين بدراسته ، ان يجدوا المؤلفات المتصلة به ، فى المصادر الأدبية أو التاريخية أو الإسلامية ، دون أن يخطر بذهن أى منهم أن يبحث عنه فى مصادر طبية أو تكنولوجية . ومن الممكن أن يكون ذلك هو نفس الموقف بالنسبة لحافظ .

لم يكن من المتوقع على أى حال ، أن يجد الباحث فى هذه المصادر البعيدة عن الشعر والأدب ، شيئا كثيرا يكافئ الجهود الكبيرة ، التى ينبغى أن تبذل ، فى استقرائها ومسحها بيليوجرافيا . ومن هنا كان من الملائم الاكتفاء فى استقراء التخصصات الأكاديمية ، التى يغطيها الرصيد الكلى للأطروحات بجامعة القاهرة ، على الأطروحات التى قدمت إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، لحوالى خمسين عاما أو يزيد ، وعلى الأطروحات التى قدمت إلى كلية دار العلوم ، منذ انضمامها إلى الجامعة فى منتصف الأربعينيات ، لحوالى ثلاثة عقود أو يزيد ، ولا سيما أقسام الأدب والبلاغة والنقد فيها بخاصة .

أداة الأساس فى البحث البيليوجرافى :

حينما تتعدد المصادر والأدوات البيليوجرافية بالنسبة لإحدى الدراسات ، فمن الملائم أن يبدأ الباحث بأوسعها تغطية وأعلاها درجة ويستوعب ما فيها ، ثم يستكمل ما يكون قد أفلت من أداة الأساس هذه ، فيرجع فى عمليات استكماله إلى المصادر والأدوات الأخرى . وقد تعذر تنفيذ هذه القاعدة مع «دفاتر التسجيل» لموضوعات الرسائل فى كلية الآداب وفى كلية دار العلوم ، مع أن هذه الدفاتر هى الأشمل تغطية والأعلى درجة ، وذلك لضياع بعض هذه الدفاتر وتمزق بعضها الآخر كما سبق بيان ذلك ، ولأنها لم تكن متاحة للباحث وقتاً كافياً لاستيعاب محتوياتها . ولكنها على أية حال كانت مفيدة فى بعض البيانات ، عند تحقيق جزئية معينة أو بيان خاص ، فشلت المصادر والأدوات الأخرى فى إتاحته أو التحقق منه .

كما أن الترتيب التاريخى حسب وقت الورود ، فى «دفاتر التسجيل» للأطروحات ذاتها ، وهى الأداة التالية فى سعة التغطية وعلو الدرجة البيليوجرافية ، جعل من الصعب حصر الأطروحات

المقدمة إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، وإلى كلية دار العلوم فى هذه الدفاتر ، إلا بمراجعة محتوياتها جميعا وهى تبلغ حوالى ٤٠٠٠ تسجيلة ، لأن أطروحات الآداب وداز العلوم متناثرة عبر هذه المحتويات ، من بدايتها عام ١٩٦٠ حتى الوقت الحالى ١٩٨٢ . ومع ذلك فقد كان من الضرورى فى حالات معينة اللجوء إلى هذه الدفاتر ، ومحاولة استخدامها للتأكد من بيانات جزئية معينة ، يمكن تحديد موقعها فى الدفاتر ببعض القرائن التاريخية أو الإدارية .

ومن هنا فإن «الفهارس البطاقية» بعامة ، وهى الثالثة فى الترتيب من حيث التغطية وعلوّ الدرجة الببليوجرافية ، وأحد هذه الفهارس بخاصة وهو فهرس الكليات والأقسام ، أصبح هو المرشح الأول ليكون «أداة الأساس» فى البحث الببليوجرافى هنا ، عن الأطروحات والرسائل المتصلة بشوقى فى جامعة القاهرة . فهذه الأداة (قائمة الأدوات : ٣) رغم ما ثبت فى عدة تجارب أن محتوياتها من الرسائل أقل نسبيا ، من محتويات دفاتر التسجيل للأطروحات ودفاتر التسجيل لموضوعات البحث السابقتين ، فإنها ـ كأداة واحدة بين حوالى ١٤ أداة تغطى هذا المجال ـ تعدّ أوسعها تغطية وأكثرها مرونة فى الاستخدام والاستفادة .

وقد بدأ البحث بتقدير عدد الرسائل فى الوحدتين اللتين وقع عليهما الاختيار وهما قسم اللغة العربية بكلية الآداب وكلية دار العلوم بكل أقسامها . وأمكن حصر بطاقات الفهرس لهاتين الجهتين ، فبلغت حوالى (٦٠٠) بطاقة لكلية دار العلوم ، وحوالى (٦٥٠) بطاقة لقسم اللغة العربية بكلية الآداب . والمجموعتان معا تمثلان حوالى (١٢٥٠) رسالة للماجستير أو الدكتوراه تم إنجازها فى هاتين الجهتين ، منذ البدايات الأولى لكل منهما حتى عام ١٩٨٢ ، مع احتمالات كبيرة لافتقاد بعض ما يمثل المرحلة الأولى فى كل منهما .

كانت عنوانات الأطروحات فى البطاقات كافية ، لتقدير علاقة الأطروحة بالشاعرين وشعرهما ، واستخرج على هذا الأساس حوالى (٨٠) بطاقة ، نصفها تقريبا لكلية دار العلوم ، والنصف الثانى لقسم اللغة العربية فى كلية الآداب . وكانت أقدم رسالة ممثلة فى تلك البطاقات لدرجة الماجستير فى عام ١٩٥٠ (الشعر والسياسة فى مصر الحديثة / عبد المنعم شميس) ، أما أحدثها فرسالة ماجستير أيضا فى عام ١٩٨٠ (شيلى فى الأدب العربى فى مصر / جيهان صفوت رءوف) . وكانت مؤشرات الدلالة فى العناوين متفاوتة ، أعلاها الدلالة اليقينية الكاملة وكان ذلك فى بطاقة واحدة (أحمد شوقى ناثرا / إبراهيم حسين الفيومى) ، وأوسطها الدلالة الاحتمالية الغالبة مثل (الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث فى مصر / جابر أحمد عصفور) ، وأدناها الدلالة الاحتمالية الضعيفة مثل (شيلى فى الأدب العربى فى مصر / جيهان صفوت رؤوف) . وقد تقرر اختبار كل الأطروحات فى الدلالتين الأولى والثانية ، أما فى الدلالة الثالثة فقد اكتفى بعينة محدودة لتمثيل هذه الفئة دون استيعابها . وتم تصفية البطاقات على هذا الأساس إلى (٤٠) بطاقة فقط .

وعند طلب الأطروحات الممثلة فى هذه البطاقات الأربعين ، للاطلاع على محتويات كل أطروحة وتحديد ما فيها عن الشاعرين ، كانت النتيجة ما يلى :

١ : أطروحة واحدة غير موجودة على الرفوف ، وهى (الشعر والسياسة فى مصر الحديثة / عبد المنعم شميس) وأغلب الظن أنها ضاعت .

٢ : أطروحتان أخريان كانت إحداهما فى التصوير والثانية فى التجليد .

١٤ : أربع عشرة أطروحة تبين أن محتوياتها لا تشتمل على ذكر شوقى أو حافظ .

٢٢ : اثنتان وعشرون أطروحة ذكر فيها أحد الشاعرين أو كلاهما بصفة أساسية أو عرضية .

١ : أطروحة واحدة مخصصة لشوقى بعنوانها .

والأطروحات الـ (٢٣) فى الفئتين الأخيرتين مع (٢) أطروحتين أخذتا من «الأدوات التكميلية» بمجموع (٢٥) معروضة معا ، ومصنفة حسب محتوياتها إلى ست فئات فى القسم التالى من الدراسة (أطروحات الأدب العربى والشاعران) .

الأدوات التكميلية فى البحث الببليوجرافى :

الأداة الرابعة ـ كان المفروض من الناحية النظرية على الأقل ، أن يكون هناك تطابق تام بين الفهرس البطاقى (الأداة الثالثة) ، وهو الأداة التى اعتمدت أساسا للبحث الببليوجرافى فى هذه الدراسة ، وبين «الأطروحات» الممثلة فى هذا الفهرس على رفوف المقتنيات بالمكتبة ، وهى الأداة (قائمة الأدوات : ٤) التى اعتمدت معها للمراجعة ، وتزدوجان معا فى القيمة وفى الدرجة . وعند اختبار هذا الفرض فى بطاقات العمل الـ (٤٠) التى اختيرت للبحث ، تبين أن بعض الأطروحات قد تكون ممثلة فى الفهرس ببطاقة ، ولكنها غير موجودة على الرفوف لا نتقالها إلى مكان آخر بالمكتبة أو لضياعها نهائيا . ومن المؤكد أن نسبة الضياع هذه لا تقل عن ٢ر٥٪ ، وهى كثيرة فى الأطروحات التى مضى على تقديمها عشرون عاما أو أكثر . أما نسبة الانتقال إلى مكان آخر لمدة قد تطول أو تقصر ، فهى لا تقل عن ٥٪ وتكثر فى الأطروحات الحديثة نسبيا ، التى تؤخذ للتصوير المصغر (ميكروفيلم) أو للتجليد بعد ذلك . والنتيجة النهائية على أية حال لا ستخدام هذه الأداة ، هى أن ثلاث أطروحات (٧ر٥٪) لم يمكن الاطلاع عليها فى المكتبة ، بالنسبة لهذه الدراسة الببليوجرافية عن حافظ وشوقى فى أطروحات الجامعة . ومن المحتمل جدا أن هذه النسبة نفسها أو أكثر ، ستكون هى النتيجة بالنسبة للدراسات الببليوجرافية الأخرى ، التى تعتمد على مقتنيات الأطروحات بالمكتبة المركزية .

أما الأدوات التكميلية الأخرى بعد ذلك ، فقد كان من الممكن الاكتفاء بأوسعها تغطية وأعلاها درجة ، والاستغناء عن تلك التى

تقل عنها فى هاتين الصفحتين. ولكن التجارب الكثيرة التى مر بها الباحث فى مثل هذه المواقف، قد أقنعته أخيرا بأن هذا المنهج يمكن الأخذ به والاعتماد عليه، حينما يكون هناك حدّ أدنى من الاستقرار الببليوجرافى، والالتزام بالمعايير السليمة فى إعداد هذه الأدوات، من جانب القائمين بها والمسئولين عنها وهو الأمر الذى لم يتوفر بعد فى مصر وفى غيرها من البلاد النامية.

ومن هنا فقد أصبح من الضرورى الرجوع إلى الأدوات التكميلية الباقية جميعا (من الخامسة حتى الرابعة عشرة)، وسنعرض فيما يلى من الفقرات نتائج البحث الببليوجرافى فى كل أداة، مع ترتيبها على أساس تاريخ الصدور وليس التغطية لكل أداة (لم يتيسر لى العثور على أقدم أداة (قائمة الأدوات : ٥) فأسقطت من الدراسة، وخصوصا أن الذى يهمنا فى محتوياتها لا بد أن يوجد فى الأداة التالية لها وهى «السادسة») باعتبار أن ذلك الترتيب هو الأدق فى بيان القيمة النسبية لكل منها، من حيث التغطية ومن حيث البيانات.

الأداة السادسة – تشتمل على الأداة التى ظهرت عام ١٩٥٨، لتغطية «الرسائل العلمية» لدرجتى الماجستير والدكتوراه، التى قدمت إلى الجامعة خلال خمسين عاما (١٩٠٨ – ١٩٥٨)، فى الوحدات موضع اهتمامنا بالنسبة لشوقى وحافظ على (١٥٤) رسالة موزعة حسب (جدول – ٤).

الوحدات / الرسائل	الجامعة الأهلية	قسم اللغة العربية بكلية الآداب	كلية دار العلوم	المجموع
ماجستير	—	٧٤ (٣٣ – ١٩٥٧)	٢٦ (٥٠ – ١٩٥٨)	١٠٠
دكتوراه	٦ (١٤ – ١٩٣٣)	٤١ (٣٢ – ١٩٥٧)	٧ (٥٣ – ١٩٥٧)	٥٤
المجموع	٦	١١٥	٣٣	١٥٤

(جدول – ٤ : رصيد الرسائل فى جامعة القاهرة حتى عام ١٩٥٨)

أقدمها رسالة للدكتوراه من الجامعة الأهلية (تاريخ أبى العلاء المعرى / طه حسين – ١٩١٤) وأحدثها رسالة للماجستير من كلية دار العلوم (ابن الأثير ومقاييسه البلاغية / محمد عبد الرحمن شعيب – ١٩٥٨). وقد استخرج من محتويات هذه الأداة بمؤشر العنوان (٢٤) بطاقة، رئى أن الأطروحات التى تمثلها ذات صلة بالشاعرين، على اختلاف الدرجات الثلاثة فى هذا المؤشر، يقينا أو احتمالا غالبا أو احتمالا ضعيفا، تمت تصفيتها إلى (١٥) بطاقة فقط، بإسقاط أكثر البطاقات فى الفئة الثالثة من الاحتمال.

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات «الخمس عشرة» التى اختيرت للعمل، بالحصيلة التى كانت قد أخذت من أداة الأساس السابقة، وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل، أن هناك ما يلى :

١٠ : عشر حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها ضمن المقتنيات.

١ : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين، ولكن الأطروحة تعد مفقودة وهى (الشعر والسياسة فى مصر الحديثة / عبد المنعم شميس – ١٩٥٠).

٤ : أربع حالات للماجستير مسجلة بهذه الأداة دون أن تكون بأداة الأساس، اثنتان فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب (المرثية فى الشعر العربى / محمد حسن الزيات. – ١٩٤٢، المسرح عند شوقى / محمود حامد شوكت. – ١٩٥٠)، واثنتان فى كلية دار العلوم (قصص الحيوان فى الأدب العربى / محمد عبد الرزاق حميدة – ١٩٥٠، العامل الدينى فى الشعر الحديث / سعد الدين محمد الجيزاوى. – ١٩٥٥).

تلك الرسائل الأربعة غير ممثلة فى الفهرس البطاقى وغير موجودة ضمن المقتنيات بالمكتبة المركزية للجامعة. كما أن البحث فى «دفاتر التسجيل» للأطروحات ذاتها بالمكتبة (قائمة الأدوات : ٢) لم يسفر عن أى شىء بالنسبة لها، ولكن الرجوع إلى «دفاتر التسجيل» لموضوعات البحث (قائمة الأدوات : ١) هو الذى أكد تسجيل ومناقشة تلك الرسائل، حسب التاريخ الثابت أمام كل منها فى هذه الأداة التكميلية. ولم يستطع الباحث العثور على النسخ الأصلية لهذه الأطروحات، وكل ما وجده هو نسخة مطبوعة فى شكل كتاب لكل من رسالة «الجيزاوى» ورسالة «شوكت»، فأضاف ذلك إلى الحصيلة المأخوذة من «أداة الأساس» وبلغ المجموع النهائى بذلك (٢٥) رسالة. هى التى عرضت مصنفة حسب محتوياتها فى القسم التالى من الدراسة (أطروحات الأدب العربى والشاعران).

الأداة الحادية عشرة – تشتمل الأداة التى ظهرت عام ١٩٦٤، لتغطية الرسائل فى كليات الآداب والتجارة والحقوق، بالجامعات المصرية الثلاث الأقدم (القاهرة، والإسكندرية وعين شمس) على (١٤٠) بطاقة تمثل (١٤٠) رسالة للماجستير أو الدكتوراه، فى تخصص اللغة العربية وآدابها ونقدها. أقدمها رسالة للدكتوراه (ترجمة عربية للشاهنامة فى القرن السابع الهجرى / عبد الوهاب عزام. – ١٩٣٢)، ومن أحدثها رسالة للماجستير (أثر دراسات أسلوب القرآن فى النقد الأدبى / محمد زغلول سلام زناتى – ١٩٦٢). وقد استخرج من محتويات هذه الأداة بمؤشر العنوان (١٤) بطاقة، رئى أن الأطروحات التى تمثلها ذات صلة بالشاعرين أو بأحدهما، على اختلاف الدرجات الثلاثة فى هذا المؤشر، يقينا أو احتمالا غالبا أو احتمالا ضعيفا. ثم تمت تصفيتها إلى (٨) بطاقات فقط، بإسقاط أكثر البطاقات فى الفئة الثالثة من الاحتمال.

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات «الثمانية» التى اختيرت للعمل، بالحصيلة التى كانت قد أخذت من «أداة الأساس» السابقة، وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل، أن هناك ما يلى :

٥ : خمس حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها ضمن المقتنيات .

١ : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ولكن الأطروحة تعد مفقودة ، وهى رسالة «شميس» السابقة .

٢ : حالتان مسجلتان بهذه الأداة دون أن تكون بأداة الأساس ، وهى رسالة «الزيات» ورسالة «شوكت» اللتان وجدتا فى «الأداة السادسة» أعلاه .

ومن الجدير بالذكر بالنسبة للأداة الحادية عشرة أنها أغفلت كلية دار العلوم فى التغطية التى قامت بها ، إلا أنها مع ذلك تتفوق على «الأداة السادسة» بحوالى (٢٥) رسالة أضافتها ، ليست كلها من الإسكندرية وعين شمس ، فبعضها من القاهرة أيضا ولكنها لم تكن ذات صلة بالشاعرين .

الأداة السابعة - تشتمل الأداة التى ظهرت عام ١٩٦٧ ، لتغطية الرسائل الجامعية فى كلية الآداب بجامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٣٢ - ١٩٦٦) . على (٢١٢) رسالة للماجستير أو الدكتوراه فى تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدها . أقدمها رسالة الدكتوراه التى أعدها الدكتور عبد الوهاب عزام عام ١٩٣٢ ، ومن أحدثها رسالة للدكتوراه أيضا (الثورة فى الشعر الجزائرى المعاصر / صالح بن صالح الخرفى ـ ١٩٦٦) ورسالة للماجستير (مدرسة الديوان : المازنى شكرى ، العقاد / شيفراى شودرى ـ ١٩٦٦) . وقد استخرج منها بمؤشر العنوان (٢٠) بطاقة ، رئى أن الأطروحات التى تمثلها ذات صلة بالشاعرين أو بأحدهما ، على اختلاف الدرجات الثلاثة فى هذا المؤشر ، يقينا أو احتمالا غالبا أو احتمالا ضعيفا ، ثم تمت تصفيتها إلى (١٠) بطاقات فقط ، بإسقاط أكثر البطاقات فى الفئة الثالثة من الاحتمال .

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات «العشرة» التى اختيرت للعمل ، بالحصيلة التى كانت قد أخذت من «أداة الأساس» السابقة ، وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل ، أن هناك ما يلى :

٧ : سبع حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها ضمن المقتنيات .

١ : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ولكن الأطروحة تعد مفقودة ، وهى رسالة «شميس» السابقة .

٢ : حالتان مسجلتان بهذه الأداة دون أن تكون بأداة الأساس ، وهى رسالة «الزيات» ورسالة «شوكت» اللتان وجدتا فى «الأداة السادسة» وفى «الأداة الحادية عشرة» أعلاه .

ومن الجدير بالذكر بالنسبة للأداة السابعة هنا أنها تتفوق على الأداتين السابقتين، فى نطاق قسم اللغة العربية بكلية الآداب وحده ، بحوالى ١٠٠ رسالة ، ولكن أكثر هذه الزيادة لم يكن للشاعرين فيها نصيب .

الأداتان الثامنة والعاشرة - تشتمل «الأداة الثامنة» التى ظهرت عام ١٩٦٧ ، لتغطية الموضوعات المسجلة للبحث بكلية الآداب فى ذلك الوقت ولم تقدم بعد للمناقشة ، و«الأداة العاشرة» التى ظهرت عام ١٩٦٩ ، لتغطية الموضوعات المسجلة للبحث فى الوحدات الأكاديمية بجامعة القاهرة فى ذلك الوقت ولم تقدم بعد للمناقشة ، على عدد كبير من البطاقات التى تمثل تلك الموضوعات . ويكفى بالنسبة لنا هنا عرض صورة عامة لمحتويات الأداة العاشرة ، لأنها أوسع تغطية من الناحية الزمنية ، ولأنها تغطى كلا من الوحدتين موضع الاهتمام وهما كلية دار العلوم وقسم اللغة العربية بكلية الآداب

الوحدات / الموضوعات	قسم اللغة العربية بكلية الآداب	كلية دار العلوم	المجموع
ماجستير	٢١١ (١٩٦٢ - ١٩٧٠)	١٥٨ (١٩٦٢ - ١٩٦٩)	٣٦٩
دكتوراه	٧٦ (١٩٦٢ - ١٩٧٠)	٥٠ (١٩٦٥ - ١٩٦٩)	١٢٦
المجموع	٢٨٧ موضوعا	١٠٨ موضوعا	٤٩٥

جدول ٥ - الموضوعات المسجلة للبحث بجامعة القاهرة حتى عام ١٩٦٩ / ١٩٧٠

يوضح (جدول ـ ٥) محتويات هذه الأداة فى كل من قسم اللغة العربية بكلية الآداب وفى كلية دار العلوم ، وتبلغ الموضوعات المسجلة فى كل منها حوالى ٥٠٠ موضوعا - من أقدمها تسجيلا ، موضوع للماجستير بإشراف الدكتور عبد العزيز الأهوانى (ابن حمديس الصقلى / محمد نادر الجندلى ـ ١٩٦٢) فى كلية الآداب ، وموضوع للماجستير أيضا بإشراف الأستاذ عبد السلام محمد هارون (كتاب اللمع لابن جنى / حسين محمد شرف ـ ١٩٦٢) فى كلية دار العلوم ، أما أحدثها تسجيلا فموضوع للدكتوراه بإشراف الدكتورة نبيلة إبراهيم (السحر فى كتاب ألف ليلة وليلة / مجدى محمد شمس الدين إبراهيم ـ ١٩٧٠) فى كلية الآداب . وقد استخرج من هذا الرصيد الكبير بمؤشر العنوان (٦٠) تسجيلة ، رئى أن الموضوعات التى تمثلها ذات صلة بالشاعرين أو بأحدهما ، على اختلاف الدرجات الثلاثة فى هذا المؤشر ، يقينا أو احتمالا غالبا أو احتمالا ضعيفا . واستخرج من الأداة «الثامنة» التى لم تعرض محتوياتها هنا (١٥) تسجيلة ، للغرض ذاته وبنفس الطريقة . ثم تمت التصفية فى الأولى إلى (٢٥) تسجيلة فقط ، وفى الثانية إلى (٨) تسجيلات فقط ، بإسقاط أكثر البطاقات فى الفئة الثالثة من الاحتمال .

وإذا كان مجموع هذه التسجيلات التى اختيرت للعمل من الأداتين هو (٣٣) تسجيلة ، فإن الصافى منها الذى أخذ للمقارنة مع حصيلة «أداة الأساس» السابقة هو (٢٨) تسجيلة فقط ، حيث تبين أن هناك (٥) تسجيلات مشتركة بين أداة ١٩٦٧ لكلية الآداب وحدها ، وأداة ١٩٦٩ للجامعة كلها بما فيها الآداب ودار العلوم . ومن الجدير بالذكر هنا أن تسجيل الموضوع لا يعنى بالضرورة أن

أطروحته قد تمت وقدمت للمناقشة ، فكثير من هذه التسجيلات لا يصل إلى هذه النهاية أبدا . وينبغى أن تؤخذ هذه الملاحظة فى الاعتبار عند عرض نتائج المقارنة بين حصيلة هاتين الأداتين مع حصيلة أداة الأساس السابقة ، وتبلغ (٤٠) بطاقة . أما النتيجة فبيانها كما يلى :

١٢ (٤٣٪) : اثنتا عشرة حالة لم تظهر بالفهرس البطاقى للأطروحات فى المكتبة المركزية . وأغلب الظن أن أصحابها لم يتموا بحوثهم ، منها ثلاث حالات (١١٪) مشتركة بين أداة ١٩٦٧ وأداة ١٩٦٩ ، ثم تسع حالات (٣٢٪) تنفرد بها أداة ١٩٦٩ . ومن هذه الحالات مثلا موضوع (التصوير فى شعر شوقى ومدى اتصاله بالبيئة) الذى سجل للطالب على عبد الحليم على شافعى عام ١٩٦٨ للحصول على الماجستير من كلية دار العلوم ، وموضوع (قضية التجديد فى الشعر العربى) الذى سجل للطالب فاروق محمد شوشة عام ١٩٦٣ للحصول على درجة الدكتوراه من كلية دار العلوم أيضا .

١٣ (٤٦٫٥٪) : ثلاث عشرة حالة ظهرت لها البطاقات دون أية صعوبة وأطروحاتها على الرفوف .

٢ (٧٪) : حالتان ظهرت لهما البطاقة بصعوبة ، بسبب أن العنوان المسجل للموضوع قد تغير بعد ذلك عند طباعة الرسالة وتقديمها .

١ (٣٫٥٪) : حالة واحدة ظهرت لها بطاقة والرسالة فى التجليد .

ومن الجدير بالذكر أن الحالات الـ(١٦) فى الفئات الثلاثة الأخيرة بهذه النتيجة ، تدخل ضمن حصيلة «أداة الأساس» وهى الـ(٤٠) بطاقة ، التى تبين أن بعضها فعلا له صلة بالشاعرين أو أحدهما وعدده (٢٣) أطروحة ، وبعضها الآخر ليس له صلة أو غير متاح للاطلاع وعدده (١٧) أطروحة .

الأداة التاسعة – تشتمل الأداة التى ظهر منها عددان عامى ١٩٧١ ، ١٩٧٣ ، على ملخصات الرسائل العلمية المقدمة إلى جامعة القاهرة عامى ١٩٦٩ / ١٩٧٠ ، ١٩٧٠ / ١٩٧١ . ويوجد بين هذه الملخصات التى تبلغ (٨٠٧) رسالة لكل الوحدات الأكاديمية ، حوالى (٥٠) ملخصا تمثل خمسين رسالة قدمت إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب وإلى كلية دار العلوم خلال هذين العامين الدراسيين . وقد استخرج من محتويات هذه الأداة بمؤشر العنوان وبمؤشر الملخص (٣) بطاقات تمثل ثلاث رسائل ، لكل منها صلة بشوقى وحافظ على تفاوت بينها فى مقدار ما أخذه من الرسالة . وعند مقارنة هذه البطاقات الثلاثة بحصيلة «أداة الأساس» السابقة ، تبين أنها جميعا موجودة ضمن البطاقات الـ(٢٣) ذات الصلة بالشاعرين فى حصيلة «أداة الأساس» التى تبلغ (٤٠) بطاقة .

ومن الجدير بالذكر أن هذه الأداة إذا كانت لم تضف شيئا إلى المحصلة السابقة ، فإنها يمكن أن تغنى الباحث عن الرجوع إلى الرسالة ذاتها ، لأن الملخص الذى يبلغ صفحتين أو ثلاثة وقد يتجاوز ذلك أحيانا ، يكفى تماما فى تحديد محتويات الرسالة بالنسبة للشاعرين .

الأداة الثانية عشرة – تشتمل الأداة التى ظهرت عام ١٩٧٥ ملحقا لأداة ببليوجرافية أكبر ، على (١٦٢٦) بطاقة تمثل الأطروحات التى قدمت إلى الجامعات المصرية الثلاث الأقدم (القاهرة ، والإسكندرية ، وعين شمس) خلال الفترة (١٩٤٠ – ١٩٥٦) – وقد قُدِّر أن لجامعة القاهرة وحدها حوالى (١٣٧٠) بطاقة ، منها حوالى (١٥٠) بطاقة للأطروحات فى تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدها التى قدمت إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب وإلى كلية دار العلوم خلال تلك الفترة . وقد استخرج منها (٢٨) بطاقة ، رئى أنها بدلالة مؤشر العنوان ذات صلة بالشاعرين أو بأحدهما ، على اختلاف درجة هذه الدلالة ، يقينية أو احتمالية غالبة أو احتمالية ضعيفة . ثم تمت تصفيتها إلى (٨) بطاقات فقط ، بإسقاط أكثر البطاقات فى الفئة الثالثة من الاحتمال .

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات الثمانية التى اختيرت للعمل ، بالحصيلة التى كانت قد أخذت من «أداة الأساس» السابقة ، وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل ، أن هناك ما يلى :

٣ : ثلاث حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها ضمن المقتنيات بالمكتبة .

١ : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ، ولكن الأطروحة تعد مفقودة وهى رسالة «شميس» السابقة .

٤ : أربع حالات مسجلة بهذه الأداة دون أن تكون بأدلة الأساس ، وهى رسائل «الزيات» و«شوكت» و«حميدة» و«الجيزاوى» التى وجدت كلها فى «الأداة السادسة» أعلاه ، كما وجدت الأولى والثانية فى كل من «الأداة السابعة» و«الأداة الحادية عشرة» أعلاه أيضا .

ومن الجدير بالذكر أن «الأداة الثانية عشرة» هنا ، رغم تغطيتها المحدودة نسبيا (١٩٤٠ – ١٩٥٦) ورغم عدم دقة بعض البيانات الواردة بها ، فإن صدورها متأخرة نسبيا (عام ١٩٧٥) عن أكثر الأدوات المماثلة ، قد جعلها فى وضع أكثر ملاءمة للاستفادة من كل الأدوات السابقة ، وسد النقص فى تغطيات بعض تلك الأدوات وخصوصا الأدوات الحادية عشرة .

الأداتان الثالثة عشرة والرابعة عشرة – صدرت «الأداة الثالثة عشرة» عام ١٩٧٦ ، وصدرت «الأداة الرابعة عشرة» عام ١٩٨٠ ، لتغطية الرسائل الجامعية فى قطاع الإنسانيات الذى يدخل فيه تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدها ، وهو التخصص الذى وقع عليه الاختيار فى هذا البحث الببليوجرافى ، بالنسبة لحافظ وشوقى – وإذا كانت أولاهما قد حددت زمن التغطية بالفترة (١٩٢٢ – ١٩٧٤) ومصدر الأطروحات بالجامعات فى مصر ، فإن ثانيتهما لم تضعْ لنفسها أى حدٍ فى الجانبين . وقد تبين عند محاولة تقدير نصيب

اللغة العربية وادبها ونقدها فى هاتين الأداتين ، ونصيب جامعة القاهرة فى هذا التخصص موضع الاهتمام هنا ، أن أداة ١٩٨٠ لاتشتمل إلا على حوالى (١٢٠) بطاقة ، تمثيل ما قدم إلى جامعة القاهرة من رسائل فى هذا التخصص ، منذ أوائل الثلاثينيات حتى أوائل الثمانينيات . وهذا المقدار الذى تحويه «الأداة الرابعة عشرة» لا يكاد يبلغ إلا ١٠٪ من رصيد جامعة القاهرة فى أطروحات هذا التخصص . ومن ثم فقد ألغى البحث فى هذه الأداة كلية .

أما «الأداة الثالثة عشرة» فقد كان من الصعب جدا . تقدير ما تحويه من أطروحات فى تخصص اللغة العربية وحده ونصيب جامعة القاهرة فيه ، بسبب أن بطاقات الأطروحات فيها التى تبلغ (٥٢٨٤) بطاقة . قد أدرجت تحت رءوس موضوعات صغيرة مرتبة هجائيا . فتناثرت أطروحات اللغة العربية وتشتت عبر كل الحروف الهجائية . ولكن بعض الاختبارات الإحصائية التى أجريت على محتوياتها . تؤكد أنها تشتمل على حوالى ٨٠٪ من أطروحات اللغة العربية المقدمة إلى جامعة القاهرة . وهذه النسبة تبلغ حوالى (١٠٠٠) أطروحة تقريبا . وقد اختير رأسان اثنان للبحث تحتهما وهما (الشعر العربى ـ العصر الحديث . الشعر العربى ـ مصر) . وكان فيهما (٨٨) بطاقة . نصفها تقريبا لأطروحات قدمت إلى جامعة القاهرة . ونصفها الآخر لأطروحات مقدمة إلى الجامعات الأخرى فى مصر . وقد استخرج منها بمؤشر العنوان وبمؤشر الملخص (٢١) بطاقة تمثل (٢١) رسالة للماجستير أو الدكتوراه . لكل منها صلة بشوقى وحافظ على تفاوت بينهما فى مقدار ما أخذه من الرسالة .

وقد تبين عند مقارنة هذه البطاقات الـ (٢١) التى اختيرت للعمل . بالحصيلة التى كانت قد أخذت من «أداة الأساس» السابقة . وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل . أن هناك ما يلى :

١ (٤٫٧٪) : حالة واحدة مسجلة بهذه الأداة ، دون أن تكون بأداة الأساس ، وهى رسالة «الجيزاوى» التى وجدت فى «الأداة السادسة» وفى «الأداة الثانية عشرة» أعلاه .

١ (٤٫٧٪) : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ولكن الأطروحة تعد مفقودة وهى رسالة «شميس» السابقة .

١٩ (٩٠٫٦٪) : تسع عشرة حالة مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها ضمن المقتنيات . منها (١٣) حالة أكدت مراجعة الأطروحات ذاتها أن لها صلة بالشاعرين أو أحدهما . أما الـ(٦) حالات الباقية فتبين بالمراجعة الدقيقة للأطروحات أنها لاتشتمل على شىء ذى بال بالنسبة للشاعرين .

ومن الجدير بالذكر أن هذه الأداة رغم صدورها متأخرة نسبيا عن كل الأدوات السابقة . فإنها لم تنفرد بأى شىء ولكن أهم شىء فيها أن البطاقة مصحوبة بخلاصة لصفحة محتويات الرسالة . ومن الجدير بالذكر أيضا أن رسائل «الزيات» و «شوكت» و «حميدة» وهى الأطروحات المفتقدة فى المكتبة المركزية مفتقدة هنا أيضا .

نتائج ومؤشرات :

كان البحث فى «أداة الأساس» وفى «الادوات التكميلية» للرسائل والأطروحات الأكاديمية ، بمركما رأينا بثلاث مراحل متتابعة فى كل أداة : أولاها : حصر وتقدير لما تحويه الأداة من أطروحات ورسائل فى تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدها . وثانيتها : اختيار المجموعة الملائمة من بطاقات الأطروحات . والرسائل . بمؤشر العنوان فيها على اختلاف درجات هذا المؤشر . وثالثتها : تصفية هذه المجموعة باسقاط عدد قليل أو كثير من الرسائل ذات المؤشر الاحتمالى الضعيف ـ ويتضمن (جدول ـ ٦) خلاصة مركزة لأبعاد البحث ونتائجه فى أطروحات اللغة العربية وأدبها ونقدها . باستخدام «أداة الأساس» وسبعة فقط من «الأدوات التكميلية» . وهى الأدوات التى استخدمت بصورة فعالة فى أثناء البحث .

السعة و القيمة / الأداة	(١) الوحدة الأكاديمية	(٢) التغطية الزمنية	(٣) البيانات	(٤) المحتوى	(٥) المختارات	(٦) التصفية	(٧) حصيلة الشاعرين		
							البداية	الإيجابى	الاطلاع
الأساس ٣	الآداب ودار العلوم	١٩١٤ ـ ١٩٨٢	٦٩ ببليوجرافية	١٢٥٠	٨٠	٤٠	٤٠	٢٣	٢٣
التكيلمية ٦	الآداب ودار العلوم	١٩١٤ ـ ١٩٥٧	٤٤ ببليوجرافية	١٥٤	٢٤	١٥	٤ +	٤	٢
التكيلمية ٧	الآداب وحدها	١٩٣٢ ـ ١٩٦٦	٣٥ ببليوجرافية	٢١٢	٢٠	١٠	(+ ٢)	(٢)	(١)
التكيلمية ٩	الآداب ودار العلوم	١٩٦٩ ـ ١٩٧٠	٢ ملخصات	٥٠	٣	٣	ـ	ـ	ـ
التكيلية ١٠	الآداب ودار العلوم	١٩٦٢ ـ ١٩٧٠	٩ تسجيلية	٤٩٥	٦٠	٢٥	٠	٠	ـ
التكيلية ١١	الآداب بثلاث جامعات	١٩٣٢ ـ ١٩٦٤	٣٣ ببليوجرافية	١٤٠	١٤	٨	(+ ٢)	(٢)	(١)
التكلية ١٢	الآداب بثلاث جامعات	١٩٤٠ ـ ١٩٥٦	١٧ ببليوجرافية	١٥٠	٢٨	٨	(+ ٤)	(٤)	(٢)
التكيلية ١٣	اللغة العربية بمصر	١٩٢٢ ـ ١٩٧٤	٥٣ ملخصات	٢٠٠٠	٤٤	٢١	(+ ١)	(١)	(١)
٨ أدوات	حوالى ١٠ وحدات	٢٦٢ عاما	٣ فئات	٤٤٨١ بطاقة	٢٧٣ بطاقة	١٣٠ بطاقة	٤٤ بطاقة	٢٧ بطاقة	٢٥ أطروحة

العمود (٦) بنفس الجدول ، فالمجموع الكلى لبطاقات التصفية عند الرجوع إلى الأطروحات ذاتها يبلغ (١٣٠) بطاقة ، مع أن العدد الفعلى الواقعى هو (٤٤) بطاقة فقط . ومعنى ذلك أن هناك (١٣٠ – ٤٤ = ٨٦) وحدة جهد / بطاقة ، قد ضاعت زيادة على الجهد المثالى فى البحث النهائى والمراجعة ، وهى نسبة عالية أيضا لأنها تبلغ الضعف تقريبا (٤٤ : ٨٦ = ١ : ٢) .

ويبين العمود (٧) فى (جدول – ٦) أن البحث فى «أداة الأساس» إذا كان قد بدأ فى (٤٠) بطاقة عند التصفية الأولى ، فإن كل الأدوات التكميلية لم تضف إلى هذه البداية إلا (٤) بطاقات فقط . وقد جاءت هذه البطاقات الزائدة كلها فى «الأداة السادسة» وفى «الأداة الثانية عشرة» كذلك ، وجاءت اثنتان منها فى «الأداة السابعة» وفى «الأداة الحادية عشرة» كذلك ، وجاءت بطاقة واحدة فى «الأداة الثالثة عشرة» . حقا إن هناك (١٢) بطاقة زائدة فى «الأداة العاشرة» ، ولكن الاحتمال الأكثر هو أن أصحاب هذه التسجيلات لم يكملوا بحوثهم ، ومن ثم فليس هناك فعلا أطروحات زائدة على محتويات الفهرس البطاق ، وهو «أداة الأساس» بالمكتبة المركزية . أما بالنسبة للاطلاع على الأطروحات ذاتها ، والتحديد الدقيق لما تحتويه كل أطروحة عن الشاعرين أو عن أحدهما ، فقد استطاع الباحث الاطلاع على الـ (٢٣) أطروحة التى تشتمل عليها «أداة الأساس» ، فى نسخها الأصلية المقتناة بالمكتبة المركزية للجامعة . وأما الأطروحات الأربعة الزائدة وهى غير موجودة طبعا فى مقتنيات المكتبة ، فقد أمكن الاطلاع فقط على اثنتين منها ، تصادف أنها ظهرتا فى شكل مطبوع . وأيا كان الأمر فإن النتائج والأرقام فى العمود (٧) بهذا الجدول ذات دلالات ومؤشرات هامة ، منها :

١ – استطاعت «أداة الأساس» وحدها فى هذا البحث البيليوجرافى أن تقدم حوالى (٩١٪) من بطاقات بحث البداية ، كما أن البطاقات الإيجابية للشاعرين فيها وحدها تبلغ أكثر من (٨٥٪) . أما الأدوات السبعة التكميلية فكل ما أضافته معا فى بطاقات البداية هو (٩٪) وفى البطاقات الإيجابية (١٥٪) وهذه البطاقات الزائدة الأربعة تمثل أطروحات تعود إلى عام (١٩٥٥) أو ما قبله ، وهى الفترة التى سبقت إعداد «دفاتر التسجيل» و «الفهرس البطاق» بالمكتبة المركزية .

٢ – اثنتان من الأدوات (الأساس والسادسة) تشتملان وحدهما على (٢٧) بطاقة إيجابية للشاعرين ، ولم تضف الأدوات الستة التالية أى بطاقة جديدة إلى هذا الرصيد المبدئى . ولو كان قانون (برادفورد – زيف) ينطبق على البحث البيليوجرافى فى هذه الدراسة ، لكان من المرجح أن تشتمل أربعة من هذه الأدوات فقط ، على (٢٧) بطاقة إيجابية أخرى للشاعرين ، باعتبار أن كل متوالية هندسية فى الأدوات ، تشتمل على عدد مساو من البطاقات .

٣ – تؤكد المقارنة المطابقة بين قانون (براد فورد – زيف) والنتائج فى هذه الدراسة ، وكذلك النسب (٩١٪ : ٩٪ ، ٨٥٪ : ١٥٪) أعلاه ، أن الأدوات البيليوجرافية للأطروحات فى مصر ، لا تفتقد فقط التخطيط والتنسيق والتكامل فيما بينها ، وإنما هى فى معظمها كذلك مجرد تكرار دون إضافة حقيقية فى التغطية . والضرورة فى استخدامها جميعا ليس دائما لسد التغطيات الضائعة فى بعض الأدوات ، وإنما أساساً لأن البيانات البيليوجرافية بأى أداة حتى «أداة الأساس» ، هى بيانات ناقصة أو غير صحيحة ، ويمكن بالرجوع إليها جميعا وبالمقارنة سدّ هذا النقص .

٤ – مجموعة الأطروحات المقتناة ، بالمكتبة المركزية ، تشتمل على (٩٢٪) فقط من الأطروحات الإيجابية للشاعرين . وهناك (٤٪) أمكن الحصول عليها كمواد مطبوعة فى شكل كتب ، وبقيت بعد ذلك (٤٪) ضائعة . ومعنى ذلك أن موقف الأطروحات فى مصر بالنسبة للبحث البيليوجرافى ليس سهلا ، فالمصادر المباشرة وهى المقتنيات غير مكتملة ، والأدوات البيليوجرافية تكرار للتغطية ونقص أو خطأ فى المعلومات البيليوجرافية .

٥ – أخطر نقص بالنسبة لمقتنيات المكتبة المركزية من الأطروحات والرسائل ، وبالنسبة للفهرس البطاق الذى يمثل هذه الأطروحات ، يقع فى الفترة التى تسبق عام ١٩٦٠ ، وهو العام الذى بدأ فيه العمل بدفاتر التسجيل الحالية ، وإعداد الفهرس البطاق الحالى لها . وقد اختيرت (١٠) أطروحات (انظر «قائمة اختبار المقتنيات المبكرة» فى ذيل الدراسة) يقع تاريخ تقديمها فى الفترة (١٩٤٢ – ١٩٥٥) ، وهى فترة لا تزيد على أربعة عشر عاما . وكانت نتيجة البحث عنها فى الفهرس البطاق وفى المقتنيات ما يلى :

٥ (٥٠٪) : خمس حالات موجودة بالفهرس البطاق وفى المقتنيات .

٤ (٤٠٪) : أربع حالات غير موجودة بالفهرس البطاق ولا فى المقتنيات .

١ (١٠٪) : حالة واحدة موجودة بالفهرس البطاق وليست فى المقتنيات .

أطروحات الأدب العربى والشاعران .

فى الأقسام السابقة من الدراسة ، طبق الباحث منهجه البيليوجرافى فى البحث ، لتحديد الأطروحات التى تناولت الشاعرين أو أحدهما ، مما قدم إلى جامعة القاهرة فى تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدها . وقد خرج من تطبيق هذا المنهج بكثير من النتائج والمؤشرات ، سواء فى التخصص البيليوجرافى نفسه ، أو فى التخصص الذى قامت هذه الدراسة لخدمة أصحابه ، وهم مؤرخو الأدب العربى ونقاده ، فى الجيل الحاضر وعلى امتداد الأجيال القادمة . وانتهى الباحث بهذا المنهج الذى يطبق للمرة الأولى فى اللغة العربية ، إلى تحديد (٢٥) أطروحة للماجستير أو الدكتوراه (انظر «قائمة الأطروحات عن الشاعرين» بذيل الدراسة) قدمت إلى

الجامعة فى الفترة (١٩٤٦ – ١٩٨٠). وكانت هى الحصيلة الإيجابية بالنسبة لذكر الشاعرين أو أحدهما فى كل منها على تفاوت نصيب كل منهما فى هذا الذكر، وكان القدر الأكبر لشوقى، وعلى التفاوت فى الاطروحات ذاتها بالنسبة لهذا الذكر. فكانت اثنتان منها فقط مخصصتين لشوقى بالعنوان فى كل منهما، أما بقية الأطروحات فقد تحتوى على فصل أو فصول أساسية مخصصة للشاعرين أو لأحدهما، وقد تناولهما بصورة عرضية فى سياق المعالجة الأساسية لقضية فنية أو لموضوع عام.

وقد رأى الباحث أنه من الضرورى فى ختام هذه الدراسة، أن يعرض نتائج الاطلاع على هذه الأطروحات باعتبارها الحصيلة النهائية لدراسته. وقبل الدخول فى تفاصيل هذا القسم الختامى للدراسة، أرى أنه من الضرورى التعرض لنقطتين فى غاية الأهمية من الناحية المنهجية، بالنسبة للعلاقة التى أريد بناءها بين تخصص الدراسات البيليوجرافية فى جانب، وتخصص الأدب العربى تاريخاً ونقداً فى الجانب الآخر. أما النقطة الأولى فهى طبيعة الأسلوب ونوع التناول اللذين يلتزم بهما البيليوجرافى عندما يعرض محتويات هذه الأطروحات الداخلية فى تخصص اللغة العربية. وقد رأيت أنه بالرغم من خلفياتى الخاصة فى الأدب العربى تاريخا ونقدا، أن يكون العرض خاليا تماما من إعطاء أى قيمة نقدية للمحتوى الذى تتضمنه الأطروحة، وأن استثمر هذه الخلفيات فقط فى التمييز بدقة بين المسائل والقضايا المتشابكة ضمن هذه المحتويات المعروضة.

وأما النقطة الثانية فإنها تتصل بالترتيب الذى ينبغى أن تعرض تلك الأطروحات على أساسه واحدة واحدة. وقد كان من الممكن بيليوجرافيا على الأقل، أن أقسمها فى البداية إلى مجموعتين كبيرتين، إما على أساس المستوى بادئا بأطروحات الماجستير ثم أطروحات الدكتوراه أو العكس، وإما على أساس المعهد، بادئا بكلية الآداب ثم كلية دار العلوم أو العكس. وفى كل الاحتمالات السابقة، يكون الترتيب الداخلى فى كل مجموعة حسب تاريخ المناقشة أو التسجيل، أو أبجديا حسب أسماء الباحثين. بل كان من الممكن وضع الأطروحات جميعا فى ترتيب واحد، أبجديا بأسماء الباحثين أو تاريخيا حسب عام التسجيل أو عام المناقشة. وقد رأيت أن أيا من الطرق السابقة، هو فى جوهره ترتيب بعيد عن للموضوعات التى تعالجها تلك الأطروحات، كما أن الترتيب التاريخى على الرغم من أهميته الخاصة، للبيليوجرافيين ولمؤرخى الأدب ونقاده كذلك، إلا أنه قد لايكون مريحا بالنسبة لقراء الدراسة، الذين يتطلعون إلى الرؤية الموضوعية الخاصة.

ومن هنا فقد رأيت أن أقوم بتصنيف هذه الأطروحات، إلى عدد من الفئات المتجانسة فى المحتوى الموضوعى بقدر الإمكان، على الرغم من التشابك الشديد فى هذا الجانب. ثم كان من الضرورى كذلك أن ترتب هذه الفئات، بمنطق يقبله المتخصصون فى الأدب العربى بعامة وفى الشعر الحديث بخاصة، مبتدئا بالفئة العامة الأكثر عددا، ومنتهيا إلى الفئة الفريدة الأقل عددا وبينهما الفئات ذوات الزوايا الخاصة، على تنوع هذه الزوايا وتفاوتها فى الأعداد. ولست أدعى أن ذلك التصنيف وهذا الترتيب اللذين تم تطبيقهما، هما خير ما يمكن الوصول إليه لتحقيق الغاية المتوخاة. بيد أننى قمت بعدة محاولات كان لكل منها إيجابياتها وسلبياتها، ثم استقر الرأى على المحاولة التى أقدمها الآن، ليس لأنها تخلو من السلبيات، ولكن لأن سلبياتها كانت أقل قدر ممكن فى كل المحاولات التى مارستها. أما هذه الفئات وترتيبها وعدد الأطروحات فى كل منها فبيانه كما يلى:

الأولى ـ الشعر الحديث بعامة. : ٨ أطروحات
الثانية ـ الشعر الحديث والمسرح. : ٦ أطروحات
الثالثة ـ الشعر الحديث والقصة والأسطورة. : ٣ أطروحات
الرابعة ـ الشعر الحديث والقومية والدين. : ٤ أطروحات
الخامسة ـ الشعر الحديث والطبيعة والغزل. : ٢ أطروحتان
السادسة ـ النثرى شعر شوقى. : ١ أطروحة واحدة

الشعر الحديث بعامة:

هناك ثمانى أطروحات، خمس لدرجة الماجستير وثلاث لدرجة الدكتوراه، قدمت إلى الجامعة خلال الفترة (١٩٥٧ – ١٩٨٠)، اثنتان منها فى كلية دار العلوم وست فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب، وتتناول هذه الأطروحات الشعر العربى الحديث من بعض زواياه العامة. ولم تخصص أى منها بعنوانها لأى من الشاعرين، وإنما جاء ذكرهما معاً أو ذكر شوقى وحده فى بعضها بصورة أساسية، باعتبار أن شعرهما يمثل ركنا هاما فى الزاوية التى عولج الشعر الحديث من خلالها، وقد يكون فى بعضها الآخر، إنما جاء الذكر عرضا فى أحد الفصول أو الأبواب، استشهادا بشعر أى منهما أو تمهيدا للموضوع الأساسى فى الأطروحة:

١ ـ فرسالة الماجستير (١٩٥٧) عن «التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث» التى تبلغ (٤٠٧) ورقة، تتناول فى الفصل الأول من الباب الثانى بها، المدرسة التقليدية فى الشعر، وتذكر المؤثرات العامة على الشعر، وأثرها على معالجة الشعراء لشعرهم، وموقفهم من وسائل التعبير. ويأتى ذكر شوقى وحافظ عرضاً ضمن شعراء هذه المدرسة، ويستشهد الباحث بشئ من شعرهما لتأييد مقولاته فى هذا الفصل (قائمة الأطروحات: ١)

٢ ـ ورسالة الماجستير (١٩٦٤) عن «أثر الشعر المترجم فى حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث بين الحربين» التى تبلغ حوالى (٣٠٠) ورقة، تتناول فى الفصل الثانى من الباب الأول بها أيضا، حركة الترجمة وعلاقتها بالترجمة الشعرية. وقد قسم الباحث هذه الحركة إلى أربع مدارس، هى: مدرسة التجديد الأولى، ومدرسة الديوان، ومدرسة أبولو، ومدرسة المهجر. وقد جاء شوقى وحافظ ومطران كممثلين للمدرسة الأولى، فى حوالى ١٦ صفحة من الأطروحة التى لم ترقم أوراقها (قائمة الأطروحات: ٢)

٣ ـ ورسالة الدكتوراه (١٩٦٧) عن «الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث فى مصر» التى تبلغ حوالى (٥٨٠) ورقة، تتناول فى الفصل الثانى من الباب الثانى، طبيعة الصورة الفنية فى الشعر التقليدى، واستشهد الباحث فى أثناء هذا الفصل بشىء من شعر شوقى وحافظ، أما فى الفصل الثالث من هذا الباب، فقد خصصه الباحث لمعالجة «أبنية الصورة الفنية فى الشعر التقليدى» وجاء فيه . البناء الحرفى ممثلا فى شعر حافظ (ورقة ٢٠٤ ـ ٢١٢)، والبناء الزخرفى ممثلا فى شعر شوقى (ورقة ٢١٢ ـ ٢٢٣) على التوالى (قائمة الأطروحات : ٣).

٤ ـ ورسالة الماجستير (١٩٦٩) عن «الصورة الفنية عند شعراء الإحياء فى مصر» تبلغ حوالى (١٨٠) ورقة، قد ركزت فى نطاق هذه الزاوية على : المرصفى، والمويلحى، والخضر حسين، والبارودى . وقد جاء ذكر شوقى وحافظ عرضا فى هذا النطاق، مع الاستشهاد بأبيات من شعرهما، تأييدا من الباحث للمقولات التى عرضها فى هذه الناحية . وقد عاد الباحث (الدكتور جابر أحمد عصفور) بعد سنوات، فاستثمر المفاهيم النظرية للصورة الفنية التى يمثل النقد أحد جانبيها، ورجع إلى التراث العربى باحثا فى مصادره النقدية المتعددة عن هذه الصورة الفنية، فنشرت له «دار الثقافة» بالقاهرة عام (١٩٧٤) كتابا بعنوان «الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى» فى (٤٩١) صفحة، وقد كان فى الأصل رسالته للدكتوراه.
(قائمة الأطروحات : ٤).

٥ ـ ورسالة الدكتوراه (١٩٧٠) عن «تأثر الشعر المصرى بالشعر الإنجليزى فى القرن العشرين إلى نهاية الحرب العالمية الثانية» التى تبلغ حوالى (٣٩٠) ورقة، تتناول فى «الفصل الأول» اليقظة العامة وأسبابها فى الجانبين السياسى والثقافى، ويختم هذا الفصل بالحديث عن خصائص الشعر المصرى قبل الشعراء المجددين : فيتحدث عن شعراء البعث الذين اتبعوا البارودى، فمنهم من كانت ثقافته عربية محضة، ويدخل فى هذه الفئة حافظ إبراهيم، ومحمد عبد المطلب، وأحمد محرم، والرافعى . ومنهم من كانت ثقافتهم عربية مختلطة بالثقافة الأوروبية الحديثة، ولكنهم تمسكوا بثقافتهم العربية، وهم : أحمد شوقى، وإسماعيل صبرى، وعزيز أباظة . وإذا كان حديث الباحث عن شوقى قد استغرق ورقتين أو ثلاثاً (ورقة ١٦ ـ ١٨) فلم يتجاوز حديثه عن حافظ إبراهيم قبل ذلك نصف ورقة (قائمة الأطروحات : ٥).

٦ ـ ورسالة الماجستير (١٩٦٤) عن «مظاهر التجديد فى نقد العقاد للشعر وأثرها فى النقد والشعر» التى تبلغ أكثر من (٨٠٠) ورقة، تتناول فى الفصل الأول من الباب الأول، الميراث النقدى قبل العقاد، فيعرض الباحث المحاولة المنهجية التى قام بها شوقى فى مقدمة «الشوقيات القديمة» عام ١٨٩٨، ونقد فيها الشعر العربى حسب المفاهيم التى ارتآها (ورقة ٦٤ ـ ٦٦). كما نوه الباحث بموقف حافظ إبراهيم وتفطنه إلى ضياع الشعر العربى فى الشرق بين العقل والخيال (ورقة ٧٢ ـ ٧٣). ثم عاد الباحث فى الفصل الأول من الباب الثالث، فى نطاق المعارك النقدية للعقاد، وهو أحد الفصول الهامة فى الرسالة، إلى معركته مع شوقى ونقده له (ورقة ٦٠٦ ـ ٦١٨). ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / عبد الحى دياب) قد ابتثمر رسالته للماجستير هذه استثمارا كاملا، فنشرتها له دار الشعب بالقاهرة عام (١٩٧٠) فى كتاب بعنوان «عباس العقاد ناقدا» فى (٨٧٣) صفحة، وقبلها الدار القومية للطباعة والنشر عام (١٩٦٥) بنفس العنوان وعدد الصفحات . ويجدر بالذكر كذلك أن رسالة هذا الباحث للدكتوراه (١٩٦٨) كانت عن العقاد أيضا، الذى لا يخلو الحديث عنه من ذكر شوقى وحافظ ولو بصفة عرضية (قائمة الأطروحات : ٦).

٧ ـ ورسالة الدكتوراه (١٩٧١) عن «المعارك الأدبية حول الشعر فى مصر من بداية القرن العشرين حتى الحرب العالمية الثانية : قضاياها، دلالتها، آثارها» التى تبلغ أكثر من (٧٠٠) ورقة، وتتناول فى «الفصل الأول» من الباب الثانى قصة المعارك الأدبية من مطلع القرن إلى معركة الديوان عقب الحرب العالمية الأولى . ويذكر الباحث فى هذا الفصل محاولات التجديد عند شوقى وتطورها (ورقة ٨٥ ـ ٨٩). وفى «الفصل الثانى» المخصص لمعركة الديوان، يتناول الباحث (ورقة ١٣٩ ـ ١٤٠) الهجوم الشديد على شوقى وعلى الشعراء المحافظين جميعا ودوافع هذا الهجوم ومراميه . ثم يتناول الباحث فى «الفصل الثالث» مبايعة شوقى بإمارة الشعر أواخر العشرينيات (ورقة ٢١٧ ـ ٢٣٢) كما يتحدث عن طبيعة العلاقة بين شوقى والعقاد بعد هذه المبايعة (ورقة ٢٣٢ ـ ٢٣٦). وينتقل إلى النقد الذى كتبه العقاد عن مسرحية «قمبيز» الشعرية (ورقة ٢٣٦ ـ ٢٤٣) بعنوان «قمبيز فى الميزان» ويختم هذا الفصل بتوضيح تردد العقاد بين مواصلة الهجوم أو الثبات على جوهر رأيه دون التمسك بشكله أيام معركة الديوان (ورقة ٢٤٣ ـ ٢٤٦). أما «الفصل الأول» فى الباب الثالث فيتناول موقف طه حسين من شوقى «ورقة ٢٦٠ ـ ٢٦٥»، كما يتحدث عن إمارة الشعر بعد شوقى، ودور طه حسين فى محاولة خلعها على بعض الشعراء خارج مصر (ورقة ٢٨٢ ـ ٢٩١). ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / محمد أبو الأنوار محمد على) قد عاد إلى رسالته هذه للدكتوراه، فاستثمر بعض ما فيها حيث نشرت له مكتبة الشباب بالقاهرة عام (١٩٧٦) كتابا بعنوان «قراءة فى الشعر العربى الحديث» فى (٢٩٢) صفحة (قائمة الأطروحات : ٧)

٨ ـ ورسالة الماجستير (١٩٨٠) عن «شلى فى الأدب العربى فى مصر» التى تبلغ حوالى (٣٧٥) ورقة، تشتمل على أبواب وفصول متعددة لمعالجة تأثير هذا الشاعر الإنجليزى على الأدب العربى فى مصر، ومنها فصل عن الرومانسية العربية فى مصر (ورقة ٥٣ ـ ٧٠). وقد جاء فى هذا الفصل وفى غيره ذكر شوقى وحافظ وغيرهما من شعراء المدرسة التقليدية عدة مرات، فى سياق حديث صاحبة الرسالة عن مدرسة الديوان ومدرسة أبولو، باعتبارهما ممثلتين لحركة

الرومانسية فى مصر ، وموقف هاتين المدرستين من شعر شوقى وحافظ وأترابهما . ومن الجدير بالذكر أن صاحبة هذه الرسالة (السيدة / جيهان السادات : جيهان صفوت رءوف) قد استثمرتها استثمارا كاملا ، فنشرتها لها دار المعارف بالقاهرة عام (١٩٨٢) فى كتاب بعنوان «شلى فى الأدب العربى فى مصر» فى (٤٢٦) صفحة (قائمة الأطروحات : ٨) .

الشعر الحديث والمسرح :

هناك ست أطروحات ، خمس منها لدرجة الدكتوراه وواحدة لدرجة الماجستير قدمت إلى جامعة القاهرة ، خلال الفترة (١٩٤٦ - ١٩٨٠) ، أربع منها فى كلية دار العلوم واثنتان فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب . وتتناول هذه الأطروحات الشعر العربى الحديث من زاوية حديثة بالنسبة له ، وهى زاوية المسرح التى كان شوقى رائدها الأول فى الشعر العربى . ومن هنا فإن أقدم هذه الأطروحات وهى للماجستير ، كانت مخصصة بعنوانها لشوقى ومسرحه الشعرى ، أما الأطروحات الخمس الأخرى وكلها للدكتوراه ، فقد تفاوت موقع شوقى ونصيبه فيها ، من مجرد ذكره عرضا أو تمهيدا للحديث عن الجيل الذى جاء بعده ، إلى وجود فصل أو أكثر مخصص لرواياته الشعرية أو النثرية ، وربما جاء ذكر حافظ عرضا هنا أو هناك .

٩ - فرسالة الماجستير (١٩٤٦) عن «المسرح عند شوقى» فى حوالى (١٥٠) صفحة ، وهى واحدة من الرسائل التى لم يعثر عليها الباحث فى مقتنيات المكتبة المركزية للجامعة ، وإنما رجع إليها فى شكلها ككتاب مطبوع ، أصدرته مطبعة المقتطف والمقطم عام (١٩٤٧) بعنوان «المسرحية فى شعر شوقى» - هذه الرسالة هى أقدم الأطروحات التى خرجت بها هذه الدراسة عن الشاعرين ، فى رصيد الأطروحات بجامعة القاهرة على الإطلاق . كما أنها الأولى فى رسالتين مخصصتين لشوقى بعنوانيهما فى هذا الرصيد . أما الثانية فقد قبلتها الجامعة عام (١٩٧٦) . وعلى الرغم من أن موضوع «الشعر العربى الحديث والمسرح» قد أصبح مجالا مستمرا للبحث ، منذ خرج شوقى بمسرحياته الشعرية على الناس أواخر العشرينيات ، وتناوله المؤرخون والنقاد العرب والمستشرقون ، فى مصر وفى غيرها من البلاد العربية والأجنبية ، فإن هذه الرسالة هى أول أطروحة أكاديمية تتناول هذا الموضوع على الإطلاق بعنوان «الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث» الذى نشرته دار الفكر الحديث عام (١٩٦٣) فى (١٤٦) صفحة . وقد طبعه الناشر طبعة ثالثة بعنوان «الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث : دراسة تاريخية تحليلية ومقارنة» عام (١٩٧٠) فى (١٧٥) صفحة (قائمة الأطروحات : ٩) .

١٠ - ورسالة الدكتوراه (١٩٥٤) عن «الأدب المسرحى بمصر والشام فى العصر الحديث حتى الحرب العظمى الأولى» فى حوالى (٣٧٥) ورقة + ملحق (٥٦) ورقة ، تتناول المسرحيات المترجمة عن الإنجليزية ، والمعربة ، والممصرة ، ثم المؤلفة . وقد وضع الباحث فى الفصل الخاص بالأعمال المؤلفة ، عدة مسرحيات ، الثالثة منها (ورقة ٢١٨ - ٢٢٤) هى مسرحية على بك الكبير لشوقى ، فى إصدارتها الأولى أواخر القرن التاسع عشر . ولم يلبث صاحب هذه الرسالة «الدكتور / محمد يوسف نجم» إلا عامين بعد مناقشتها فى جامعة القاهرة ، حتى ظهر له فى بيروت عام (١٩٥٦) كتاب بعنوان «المسرحية فى الأدب العربى الحديث» ، (١٨٤٧ - ١٩١٤) » فى (٥١١) صفحة ، وقد اعتمد فيه على رسالته السابقة للدكتوراه (قائمة الأطروحات : ١٠) .

١١ - ورسالة الدكتوراه (١٩٧٢) عن «الشكل الدرامى فى مسرح عزيز أباظة : نقد وتحليل ومقارنة» فى حوالى (٦٨٠) ورقة ، تتناول فى الفصل الأول من الباب الثانى ، مقارنة بين شوقى وأباظة فى مجنون ليلى وقيس ولبنى (ورقة ٤١٨ - ٥١٩) . وقد تعرض الباحث على امتداد هذه الأوراق المائة ، لجوانب كثيرة منها : نمط الصراع عند أباظة وشوقى ، التشخيص بين أباظة وشوقى ، تصعيد الحوار والحركة النفسية عند أباظة وشوقى ، عيوب الحوار بين أباظة وشوقى . ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / إسماعيل مصطفى الصيفى) قد عاد إلى رسالته تلك مرتين ، فاستثمر بعض محتوياتها فى كتابين مطبوعين : نشرت أولهما «دار القلم» بالكويت عام (١٩٧٤) بعنوان «شخصية الأدب العربى وخطوات فى نقد الشعر والمسرح والقصة» فى (٢٥٥) صفحة . ونشرت الثانى «مكتبة الفلاح» بالكويت أيضا عام (١٩٧٧) بعنوان «الدراما بين شوقى وأباظة» فى (٢٤٥) صفحة (قائمة الأطروحات : ١١)

١٢ - ورسالة الدكتوراه (١٩٧٤) عن «استخدام الشخصية التراثية فى الشعر العربى المعاصر» التى تبلغ (٣٥٥) ورقة ، جاء فيها ذكر شوقى عرضا حينما كان الباحث يتحدث عن المسرحية الشعرية (ورقة ٥٧ ، ٧٠) . ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / على عشرى زايد) قد عاد إلى رسالته هذه للدكتوراه وإلى رسالته للماجستير عن موسيقى الشعر الحر ، فاستثمر بعض ما فيهما فى كتاب نشرته مكتبة دار العلوم عام (١٩٧٩) فى طبعة ثانية بعنوان «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» فى (٢٤٨) صفحة (قائمة الأطروحات : ١٢) .

١٣ - ورسالة الدكتوراه (١٩٧٧) عن «المسرحية الشعرية بعد شوقى» التى تبلغ حوالى (٢٧٥) ورقة ، قد بدأت بتمهيد عن المسرح الشعرى عند شوقى (ورقة ١ - ٣٥) تناول فيه الباحث ريادة شوقى للمسرح الشعرى وموقف النقاد منه ، واتخاذه التاريخ مصدرا لمعظم مسرحياته ، والصلة بين المسرح والتاريخ ، ومناقشة النقد الموجه إلى هذا الاختيار من جانب شوقى ، وشيوع الغنائية فى مسرحياته ، ، واصطناعه الشعر العمودى أداة للحوار . ويختم هذا التمهيد بأن عزيز أباظة امتداد لشوقى . أما فصول الرسالة بعد ذلك فتتناول المسرح بعد شوقى ، ويشيع فيها المقارنة بما كان عند شوقى (قائمة الأطروحات : ١٣) .

١٤ - أما رسالة الدكتوراه (١٩٨٠) عن «مصر القديمة فى

المسرحية المصرية المعاصرة » التي تبلغ حوالى (٥٨٥) ورقة ، فتتناول فى الفصل الأول أعمال شوقى الثلاثة (لادياس ، مصرع كليوباترا ، رواية قمبيز) على هذا الترتيب (ورقة ٧ – ٣٨) . كما تتناول الرسالة فى الفصول التالية : تأثر باكثير فى مسرحياته بكل من شوق وشكسبير (ورقة ٤٩ – ٥٠) والحوار والحركة ، وتنويع مستوى اللغة ، وتعدد البحور والقوافى ، والغناء والتمثيل فى مسرحيتى «مصرع كليوباترا وقمبيز» (ورقة ٣٨٣ – ٤١٨) ، ودرجة الحوار فى «لادياس» ولغته (ورقة ٤٦٣ – ٤٦٧) . وهكذا تكاد تكون هذه الرسالة دراسة لمسرحيات شوق عن تاريخ مصر القديم (قائمة الأطروحات : ١٤)

الشعر الحديث والدين والقومية :

هناك أربع أطروحات ، ثلاث لدرجة الماجستير وواحدة لدرجة الدكتوراه ، قدمت إلى جامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٥٥ – ١٩٦٤) ، اثنتان فى كلية دار العلوم واثنتان فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب . وتتناول هذه الأطروحات الشعر العربى ، من زاوية خاصة ازداد الاهتمام بها فى البحوث والدراسات النقدية بعامة ، وفى الرسائل والأطروحات بخاصة منذ الأربعينيات ، وهى الدور الذى يقوم به الشعر العربى الحديث فى السياسة والقومية والدين . وقد وصل هذا الاهتمام إلى قمته بعد ثورة يوليه ١٩٥٢ وخلال الستينيات :

١٥ – ١٦ – فهناك رسالتان لباحث واحد ، الأولى للماجستير والثانية للدكتوراه ، أما رسالة الماجستير (١٩٥٥) فهى غير موجودة ضمن مقتنيات المكتبة المركزية للجامعة ، وإنما رجعت إليها فى شكلها ككتاب مطبوع ، أصدرته مكتبة نهضة مصر عام (١٩٥٦) بعنوان «أصداء الدين فى الشعر المصرى الحديث إلى ثورة ١٩١٩» فى حوالى (٤٣٥) صفحة . وأما رسالة الدكتوراه (١٩٦١) فهى استمرار للموضوع بعنوان «العامل الدينى فى الشعر المصرى الحديث من ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢» ، فى حوالى (٤٧٠) ورقة . ومن الطبيعى أن لشوق وحافظ كثيرا من الشعر الذى يدخل فى نطاق موضوع البحث بالرسالتين ، سواء أكان هذا الشعر قبل ١٩١٩ أم بعدها . فى رسالة الدكتوراه مثلا ، يتناول الفصل الثانى من الباب الثانى ، أغراض الشعر الدينى فيسجل لشوق تحت «من أصداء الحاضر» شعره فى الخلافة (ورقة ٢١٦ – ٢١٩) وفى طرابلس (ورقة ٢٢٣ – ٢٢٤) ، ويسجل لحافظ تحت «من وحى التطور الفكرى والثقافى» شعره فى مزايا الإسلام (ورقة ٢٣١ – ٢٣٢) ، ولشوق هنا أيضا (ورقة ٢٣٢) . ويسجل كذلك تحت «من وحى التطور الاجتماعى» لشوق بعض الأناشيد (ورقة ٢٥٢) ولحافظ (ورقة ٢٥٣) ، وقصيدة شوق فى مولانا محمد على (ورقة ٢٦٠) . وهو فى كل ذلك وفى غيره يتناول هذه الاستشهادات بالتحليل والدراسة لإثبات وجهات نظره ومقولاته فى موضوع البحث .

ومن الجدير بالذكر أن الباحث (دكتور / سعد الدين محمد الجيزاوى) قد استثمر رسالتيه استثمارا كاملا ؛ فصدرت الأولى فى كتاب مطبوع كما سبق بيانه فى العام التالى لمناقشتها ونشرت الثانية أيضا فى كتاب مطبوع ضمن مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بنفس عنوانها عام (١٩٦٤) فى (٥٩٢) صفحة . بل إنه استثمر بعض محتوياتهما معا ، فأخرج كتابا بعنوان «القومية العربية فى شعر أحمد محرم» ، وقد نشرته الدار القومية للطباعة والنشر عام (١٩٦٢) ضمن سلسلة «اخترنا للطالب» ، فأحمد محرم أحد الشعراء الذين ركز على شعرهم فى رسالتيه (قائمة الأطروحات : ١٥ : ١٦) .

١٧ – ورسالة الماجستير (١٩٦٠) عن «دور الشعر الحديث فى القومية العربية» التى تبلغ حوالى (٣٧٥) ورقة ، يأتى فيها ذكر شوق وحافظ مع غيرهما من الشعراء ، حينما يستشهد بشعرهما فى القضايا والمسائل ، التى اعتبرتها الباحثة موضوع القومية العربية . وقد استثمرت الباحثة (السيدة / سميرة محمد زكى أبو غزالة) بعض محتويات هذه الرسالة ، فأصدرت كتابا مطبوعا بعنوان «الشعر العربى القومى فى مصر والشام بين الحربين العالميتين الأولى والثانية» نشرته عام (١٩٦٦) الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر فى (١٤٢) صفحة (قائمة الأطروحات : ١٧)

١٨ – ورسالة الماجستير (١٩٦٤) عن «الشعر السياسى فى مصر من ثورة عرابى إلى الحرب العالمية الأولى» التى تبلغ حوالى (٢٥٠) ورقة ، تتناول فى الفصل الثانى من الباب الأول فترة الثورة العربية والتناقض بين صاحب القصر وشعب مصر ، ويأتى شعر شوق والحديث عنه هنا (ورقة ٥٥ – ٦٤) . وفى الفصل الأول من الباب الثانى حينما يتحدث الباحث عن الجامعة الإسلامية وتوزع الرأى السياسى فى مصر بين القومية المصرية والدينية والإسلامية ، يأتى ذكر شوق وشعره (ورقة ٨٦ – ١٠٠) وذكر حافظ وشعره (ورقة ١٠١ – ١٠٦) . وكذلك الأمر فى الفصل الثانى من هذا الباب الثانى ، حينما يتحدث الباحث عن العاطفة العربية ، يأتى ذكر شوق وشعره فى هذه الناحية (ورقة ١٠٩ – ١٢٣) ثم حافظ وشعره (ورقة ١١٧ – ١٢٣) مع غيرهما من الشعراء (قائمة الأطروحات : ١٨) .

الشعر الحديث والقصة والأسطورة :

هناك ثلاث أطروحات ، اثنتان لدرجة الدكتوراه وواحدة لدرجة الماجستير ، قدمت إلى جامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٦٧ – ١٩٧٠) ، اثنتان فى كلية دار العلوم وواحدة فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب . وتتناول هذه الأطروحات الشعر العربى الحديث ، من زاوية خاصة أصبحت موضع اهتمام الباحثين منذ وقت غير بعيد ، وهى القصة والأسطورة واستثمارهما فى الشعر العربى الحديث بخاصة . ومن الطبيعى أن يكون هناك قدر من التداخل بين هذه الفئة عن «الشعر الحديث والقصة والأسطورة» والفئة السابقة عن «الشعر الحديث والمسرح» ، ولكن الأطروحات هنا ، مع هذا التداخل ،

تهتم بالجانب القصصى دون المسرحى . ولم أر ضرورة ملحة لجعل هذه الفئة تالية مباشرة للفئة المتداخلة معها . وفضّلت الالتزام فى ترتيب الفئات بالعدد التنازلى للأطروحات فى كل فئة :

١٩ ـ فرسالة الدكتوراه (١٩٦٧) عن «القصة فى الشعر العربى المعاصر» التى تبلغ حوالى (٤٩٠) ورقة ، تتناول بين محتوياتها «الأقصوصة فى الشعر العربى المعاصر» ، وتستشهد الباحثة فى هذا الفصل بخلق المرأة فى الهند لأحمد شوقى (ورقة ١٢٢) ، ثم فى فصل عن «الأقصوصة الوعظية التقليدية» تستشهد الباحثة من شعر شوقى بأقاصيص : الصياد والعصفورة ، الأسد والثعلب والعجل ، فأر البيت وفأر الغيط ، النملة الزاهدة ، أمة الأرانب والفيل ، الكلب والقط والفأر (ورقة ١٤٧ ـ ١٥٧) . أما فى الفصل الرابع عن (الأقصوصة الاجتماعية) فإنها تستشهد بشعر حافظ فى رعاية الأطفال (ورقة ٢١٠) ، وفى الفصل الخامس عن «الأقصوصة الوطنية» تستشهد أيضا بشعر حافظ فى غادة اليابان (ورقة ٢٨٢) دون ذكر شىء لشوقى (قائمة الأطروحات : ١٩) .

٢١ ـ ورسالة الدكتوراه (١٩٧٠) عن «الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر» التى تبلغ حوالى (٥٢٠) ورقة ، تتناول فى الفصل الثالث مصادر الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر ، ويذكر الباحث (ورقة ١٢١ ـ ١٢٥) من أعمال شوقى : قصيدة النيل ، وكليوباترا ، وقمبيز ، والهمزية النبوية . وفى الفصل الرابع عن المؤثرات الأجنبية يتناول (ورقة ١٤٠ ـ ١٤٤) تأثير لافونتين فى شوقى ، ويستعرض بعض أعماله ويحللها لتأييد مقولاته بهذا الصدد . وفى الفصل الخامس عن توظيف الأسطورة فى بناء القصيدة ، يتناول الباحث بالدراسة والتحليل حكايات الحيوان لشوقى (ورقة ٣٤٢ ـ ٣٤٧) . أما فى الفصل السادس عن الأسطورة فى المسرحية الشعرية ، فإن الباحث يتناول (ورقة ٣٧٢ ـ ٤٠٨) الجانب القصصى فى مسرحيات مجنون ليلى وعنترة لشوقى وقيس ولبنى لعزيز أباظة . ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / أنس عبد الحميد داود) وهو أحد الشعراء المعاصرين ، قد عاد إلى رسالته هذه بعد خمس سنوات ، فاستثمرها استثمارا كاملا فى كتاب نشرته مكتبة عين شمس عام (١٩٧٥) بعنوان «الأسطورة فى الشعر العربى الحديث» فى (٥٧١) صفحة . ومن الجدير بالذكر أيضا أن له بعض الأعمال الأخرى ، التى لا تخلو من ذكر شوقى ولو بطريقة عرضية (قائمة الأطروحات : ٢١) .

الشعر الحديث والغزل والطبيعة :

هناك أطروحتان فقط لدرجة الماجستير ، قدمتا إلى جامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٦٧ ـ ١٩٧٠) فى كلية دار العلوم . وهما تمثلان البحوث الجارية فى الشعر العربى الحديث ، من زاوية غرضين تقليديين عرفهما الشعر العربى فى كل العصور تقريبا ، بجانب الأغراض التقليدية الأخرى : كالمدح ، والرثاء ، والهجاء ، الخ . وقد كان لشوقى ولحافظ أيضا دور بارز فى ممارسة هذه الأغراض ، والتجديد فيها بطريقة أو بأخرى . ومن ثم فإن أى دراسة للشعر العربى الحديث من زاوية غرض أو أكثر من تلك الأغراض ، فلابد أن يكون للشاعرين فيها نصيب واضح .

٢٢ ـ فرسالة الماجستير (١٩٦٧) عن «الطبيعة فى الشعر المصرى الحديث حتى نهاية الحرب العالمية الثانية» التى تبلغ حوالى (٧٥٠) ورقة ، تتناول فى الباب الأول الطبيعة فى الشعر المصرى الحديث إلى قيام الحرب العالمية الأولى . ويأتى ذكر شوقى باعتباره السادس فى الفصل الثانى بهذا الباب (ورقة ١٣٩ ـ ١٥٩) ويليه حافظ (ورقة ١٥٩ ـ ١٦٣) . كما يأتى ذكر شوقى مرة ثانية فى الفصل الثالث من هذا الباب أيضا (ورقة ١٩٦ ـ ٢٠٢) خلال الحديث عن تطور النظرة إلى الطبيعة فى الشعر العربى الحديث ، أما الباب الثانى فيتناول الفترة التالية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، فيأتى ذكر شوقى فى الفصل الثانى بهذا الباب (ورقة ٢٤١ ـ ٢٥٦) سابقا لكل الشعراء (قائمة الأطروحات : ٢٢) .

٢٣ ـ ورسالة الماجستير (١٩٧٠) عن «الغزل فى الشعر العربى الحديث» التى تبلغ حوالى (٤٨٠) ورقة ، تشتمل على عدة فصول لمعالجة هذا الموضوع . ويتناول الفصل الرابع منها الغزل عند التراثيين المعتدلين ، مبتدئا بإسماعيل صبرى ثم شوقى (ورقة ١٠٧ ـ ١٢٣) ويذكر الباحث هنا ، العوامل المؤثرة فى غزل شوقى ، ومفهوم الحب عنده ، وشخصيته الغزلية الخاصة ، وعاطفته المؤقتة التى لا تصل إلى حد الالتياع ، وغزله الوطنى ، والصياغة التى تميزه فى كل هذه الجوانب . ويأتى فى هذا الفصل أيضا ذكر حافظ إبراهيم (ورقة ١٢٤ ـ ١٣٥) فيذكر الباحث هنا أيضا ، العوامل المؤثرة فى غزله ، ومفهوم الحب عنده ، وغزله الانحراف فى الغلمان ، وغزله القليل فى المرأة ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / سعد دعبيس) قد عاد إلى رسالته تلك فاستثمرها كليا وجزئيا عدة مرات ، حينما أضاف إليها ما يساويها فى الحجم ونشرهما معا فى كتاب مطبوع ، أصدرته عام (١٩٧١) المكتبة الوطنية فى بنغازى ، فى حوالى (٨٧٠) صفحة) . وقد أعادت دار النهضة العربية بالقاهرة نشر هذا الكتاب كما هو عام (١٩٧٩) . ثم جاءت دار الفكر العربى بالقاهرة عام (١٩٨٢) فنشرت القسم الأول من الرسالة وبعنوانه «التيار التراثى فى الشعر العربى الحديث» فى (٢٣٢) صفحة (قائمة الأطروحات : ٢٣) .

شوقى والنثر الفنى :

من المؤكد أن العطاء الأكبر لشوقى هو شعره الغنائى ثم المسرحى ، ولكن عطاء شوقى فى النثر قدر له أهميته وقيمته الفنية ، وهو الأمر الذى يغرى بدراسته وبحث جوانبه . وقد تناوله نقاد شوقى ومؤرخوه جزئيا فى مقالاتهم وبحوثهم فى أثناء حياته وبعد موته ، كما تحدث هو نفسه عن هذا النثر وعن مذهبه فيه .

٢٤ ـ وهناك أطروحة واحدة للماجستير (١٩٧٦) قدمت إلى جامعة القاهرة فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب عن «أحمد شوقى

ناثرا » وتبلغ (١٩٣) ورقة . وقد تناول فيها الباحث عدة جوانب تشمل : المحاولات الروائية عند شوقي ، والمقامة في نثر شوقي ، والمقالة ، والرسالة ، والخاطرة ، والحكمة . وقد تناول الباحث أيضا المسرحية النثرية عند شوقي ، وهي التي تتمثل في «أميرة الأندلس» ويختم رسالته بفصل عن نثر شوقي في الميزان (قائمة الأطروحات : ٢٤) .

قائمة الأدوات البيبليوجرافية

أولا : المصادر الأساسية :

١ ـ دفاتر التسجيل لموضوعات البحث ، بكلية الآداب ، وبكلية دار العلوم . وهي محفوظة بالدراسات العليا في كل من الكلتين ، بإشراف وكيل الكلية لشئون الدراسات العليا والبحوث . نسخة واحدة ، مكتوبة بخط اليد ، في جداول وأعمدة خاصة بالبيانات الإدارية عن كل موضوع يتم تسجيله ، ومرتبة تاريخيا حسب جلسات مجلس الكلية ودورة التسجيل .

٢ ـ دفاتر التسجيل للرسائل ذاتها ، التي يتم إيداعها حسب اللائحة في المكتبة المركزية لجامعة القاهرة . وهي محفوظة بإدارة التزويد في المكتبة المركزية ، بإشراف المراقب العام للمكتبات الجامعية . نسخة واحدة ، مكتوبة بخط اليد ، في جداول وأعمدة خاصة بالبيانات الإدارية وشبه الفنية عن كل رسالة يتم إيداعها . وهي مرتبة تاريخيا حسب وصول الرسائل إلى المكتبة ، في قسمين منفصلين ، أحدهما للرسائل المكتوبة باللغة العربية ، والثاني للرسائل المكتوبة باللغات الإفرنجية ، بتسلسل مستقل لكل من القسمين .

٣ ـ الفهارس البطاقية للرسائل المودعة ، في المكتبة المركزية لجامعة القاهرة . وهناك ثلاثة أنواع من هذه الفهارس : بالمؤلف ، وبالعنوان ، وبالكليات والأقسام في بعض الحالات . وقد تبين عند اختبار هذه الأداة ، أن عدد الرسائل التي أعدت لها بطاقات ، يقل كثيرا في القسم الإفرنجي عن عدد الرسائل المدرجة في دفاتر التسجيل لهذا القسم . وهناك احتمال محدود لوجود نفس هذا النقص في الرسائل العربية .

٤ ـ الأطروحات ذاتها المصفوفة في مواقعها حسب البيانات في (الأداة : ٢ ، ٣) أعلاه ، فوق رفوف المقتنيات بالمكتبة المركزية لجامعة القاهرة . وهناك تطابق يكاد يكون تاما بين هذه الأداة وبين (الأداة : ٢) أعلاه . أما التطابق بين هذه الأداة وبين (الأداة : ٣) أعلاه فلم يتم اختباره بصورة مباشرة ، إلا في حالة وجود بطاقة بالفهرس وعدم وجود الرسالة الممثلة لها على الرفوف ، لضياعها أو لأنها في موقع آخر كالتجليد . وأما بالنسبة لعكس هذه الحالة فمن المؤكد أن هناك في القسم الإفرنجي رسائل كثيرة على الرفوف ، وليس لها بطاقات تمثلها في (الأداة : ٣) أعلاه .

ثانيا : المصادر شبه الأساسية :

٥ ـ الآثار العلمية لأعضاء هيئة التدريس بجامعة القاهرة ـ الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٨ ـ ٨٥٦ ص ؛ ٢٣ سم

٦ ـ الرسائل العلمية لدرجتي الماجستير والدكتوراه / جامعة القاهرة ـ الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٥٨ . ـ ٢٧٧ ص ؛ ٢٣سم .

٧ ـ الرسائل العلمية لدرجتي للماجستير والدكتوراه ، ١٩٣٢ ـ ١٩٦٦ / كلية الآداب ، جامعة القاهرة . ـ الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ . ـ ٨٦ ص : ٢٣ سم .

٨ ـ دليل الرسائل العلمية الجارية لدرجتي الماجستير والدكتوراه (بكلية الآداب ، جامعة القاهرة) / إعداد حشمت قاسم ، محمد فتحي عبد الهادي ، إشراف عبد اللطيف إبراهيم . ـ الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ . ـ ١٦ ، ١٠١ ص ؛ ٢٣سم .

٩ ـ ملخصات الرسائل الجامعية لدرجتي الماجستير والدكتوراه / جامعة القاهرة ـ الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٧١ ـ ١٩٧٣ . ـ ٢ مج ق ٣ ؛ ٢٣ سم . ـ توقف نشره ؟ . ـ المحتويات : ١٩٦٩ / ١٩٧٠ (٧١٠ ص) ـ ١٩٧٠ / ١٩٧١ (١٣١٩ ص) .

١٠ ـ دليل عناوين رسائل الماجستير والدكتوراه بكليات جامعة القاهرة للعام ١٩٦٩ ـ ١٩٧٠ . ـ الجيزة : الدراسات العليا بجامعة القاهرة ، ١٩٧١ . ـ ٢٠٧ ص ؛ ٢٨ سم .

ثالثا : المصادر الثانوية :

١١ ـ «بيليوجرافيا الرسائل الجامعية : ١ ـ كلية الآداب والتجارة والحقوق» / سهير أحمد محفوظ ، نوال لطفي البشلاوي ، سيدة ماجد . ـ في : مجلة المكتبة العربية . ـ المجلد الأول ، العدد الرابع ، أكتوبر ١٩٦٤ . ـ ص : ٤٣ ـ ١٢٨ .

١٢ ـ «الرسائل الجامعية» . ـ في : دليل المطبوعات المصرية ، ١٩٤٠ ـ ١٩٥٦ / إعداد أحمد منصور ... (وآخرون) . ـ القاهرة : قسم النشر بالجامعة الأمريكية ١٩٧٥ . ـ ص : ٢٤٤ ـ ٢٩٦ .

١٣ ـ الدليل البيليوجرافي للرسائل الجامعية في مصر ، ١٩٢٢ ـ ١٩٧٤ : المجلد الأول ، الإنسانيات / الأهرام ، مركز التنظيم . ـ القاهرة : المركز ، ١٩٧٦ . ـ ١٥ ، ١٣٦٢ ص ؛ ٢٨ سم توقف نشره ؟ ـ .

١٤ ـ الرسائل العلمية : قطاع العلوم الإنسانية : الفهرس المصنف / جامعة عين شمس . ـ القاهرة مركز الأهرام للتنظيم والميكروفيلم ، ١٩٨٠ . ـ ٢١٢ ورقة ؛ ٢٨ سم .

عند اختبار هذه الأداة تبين أنها تحتوى على ١٣١٢ رسالة فى كل تخصصات الإنسانيات ، وهى الفلسفة ، والمنطق ، والأخلاق ، وعلم النفس ، والإسلاميات ، واللغات ، والفنون الجميلة ، والأدب ، والجغرافيا ، والتاريخ . قدمت هذه الرسائل إلى عدد كبير من الجامعات فى مصر وفى الخارج كما يلى :

جامعة عين شمس : ٥٨٥ رسالة	**جامعة بغداد : ١١٦ رسالة**
جامعة الإسكندرية : ٣٢٧ رسالة	**جامعة الأردن : ١٨ رسالة**
جامعة القاهرة : ٢٢٠ رسالة	**جامعة الكويت : ١ رسالة**
جامعة الأزهر : ١ رسالة	**جامعة طهران : ١ رسالة**
معهد الدراسات العربية : ٥ رسالة	**جامعات أوربا وأمريكا : ٣٨ رسالة**
المجموع : ١١٣٨	**+ ١٧٤ = ١٣١٢ رسالة**

وكانت هذه النتيجة أول المؤشرات بالنسبة لقيمة هذه الأداة ، فنصيب جامعة القاهرة ، الذى تؤكد كل المؤشرات الأخرى أنه يبلغ حوالى ٥٠٪ من الرصيد الكامل للجامعات فى مصر ، لا يصل فى هذه الأداة إلى ٢٠٪ . أما المؤشر الثانى فقد ظهر عند اختبار نصيب اللغة العربية وأدبها ونقدها فى هذه الـ (٢٢٠) رسالة لجامعة القاهرة فقد تبين أنه (١٢٢) رسالة فقط ، مع أن التغطية الزمنية للأداة منذ البداية حتى ١٩٨٠ ، كان يجب أن تغطى حوالى (١٢٥٠) فى هذا التخصص لجامعة القاهرة وحدها . معنى ذلك أن هذه الأداة لا تكاد فى تخصص اللغة العربية تغطى ١٠٪ مما هو موجود فعلا لجامعة القاهرة . ومن هنا فقد تقرر الاستغناء عن هذه الأداة ، وعدم الاعتماد عليها فى هذه الدراسة . ومن الجدير بالذكر فى هذه الناحية أن قيمة أية أداة ببليوجرافية بالنسبة لعامل التغطية ، ترتبط ارتباطا كاملا بتحديد القائمين بأمر هذه الأداة ، للقدر الذى تغطيه منسوبا إلى المجال الكامل ، وهو الأمر الذى لا تفصح عنه هذه الأداة فى مقدمتها ، بل لعل المقصود هو بقاء هذه الناحية الهامة غير محددة بالنسبة لجماهير المستفيدين ، ومن المؤكد أن هذا ـ الإبهام فى المدى البعيد سوف يغضّ من قيمة المجلدات التالية فى مشروع هذه الأداة .

قائمة الأطروحات والتوابع عن الشاعرين

أولا : الشعر الحديث بعامة :

١ ـ التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث / محمد عبد المحسن طه بدر ، إشراف سهير القلماوى ـ الجيزة : كلية الآداب . جامعة القاهرة ١٩٥٧ ـ ٤٠٧ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة القاهرة .

٢ ـ أثر الشعر المترجم فى حركة التجديد فى الشعر الحديث «بين الحربين» / على محمد بدير أبو الحاج ، تحت إشراف سهير القلماوى . ـ الجيزة : كلية الآداب . جامعة القاهرة ١٩٦٤ . ـ حوالى ٣٠٠ ورقة ؛ ٣٧ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة القاهرة

٣ ـ الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث فى مصر / إعداد نعيم حسن اليافى ، تحت إشراف سهير القلماوى ـ الجيزة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ . ـ ٥ ، ٥٧٦ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (دكتوراه) . جامعة القاهرة .

٤ ـ الصورة الفنية عند شعراء الإحياء فى مصر / جابر أحمد عصفور ، إشراف سهير القلماوى . الجيزة : كلية الآداب جامعة القاهرة ، ١٩٦٩ . ـ ١٧٣ ، ١١ ورقة ؛ ٣٠ سم أطروحة (ماجستير) . جامعة القاهرة . ـ ملخص بالإنجليزية . ـ ببليوجرافيا : ورقة ١٦٦ ـ ١٧٢ .

× الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى / تأليف جابر أحمد عصفور . ـ القاهرة دار الثقافة ، ١٩٧٤ . ـ ٤٩١ ص ؛ ٢٤ سم . ـ ببليوجرافيا : ص : ٤٦٧ ـ ٤٨٨ .

× الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى/تأليف جابر أحمد عصفور . ـ بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٢ . ـ ٤٧٣ ص ؛ ٢٤سم . ـ ببليوجرافيا : ص : ٤٥٨ ـ ٤٦٠ .

٥ ـ تأثر الشعر المصرى بالشعر الإنجليزى فى القرن العشرين إلى نهاية الحرب العالمية الثانية / قدمها محمد سليمان أشرف ؛ تحت إشراف شكرى محمد عياد . ـ الجيزة ، كلية الآداب . جامعة القاهرة ، ١٩٧٠ . ـ ٤ ، ٣٧٤ ، ٧ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (دكتوراه) ـ جامعة القاهرة ملخص بالإنجليزية . ـ ببليوجرافيا : ورقة ٣٦١ ـ ٣٧٤ .

٦ ـ مظاهر التجديد فى نقد العقاد وأثرها (فى النقد والشعر) عبد الحى دياب ، إشراف محمد غنيمى هلال . ـ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٤ . ـ ٤ ، ٨٠٤ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة القاهرة . ـ ملخص بالإنجليزية ـ ببليوجرافيا : ورقة ٧٩٥ـ ٨٠٤ .

× عباس العقاد ناقدا / تأليف عبد الحى دياب . ـ القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ . ـ ٨٧٣ ص ؛ ٢٤ سم . ـ (المكتبة العربية : ٤٢ ؛ التأليف : ٢٧ ؛ الأدب : ٢٧) . ـ ببليوجرافية : ص ٨٦٣ ـ ٨٧٠ .

× عباس العقاد ناقدا / تأليف عبد الحى دياب . ـ القاهرة : دار الشعب ، ١٩٧٠ ـ ٨٧٣ ص ، ٢٥ سم . ـ ببليوجرافيا : ص ٨٦٣ ـ ٨٧٠ .

× فصول فى النقد الأدبى الحديث / تأليف عبد الحى دياب . ـ القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر . ١٩٦٥ . ـ ١٦١ ص . ٢٤ سم . ـ (مـــذاهب وشخصيات ، ١١٣) . ـ هوامش ببليوجرافية .

× التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد / تأليف عبد الحى دياب . ـ القاهرة : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ . ـ ١٣٦ ص ؛ ٢٤ سم ـ (المكتبة العربية : ٨١ ، التأليف : ٥٥ ، الأدب : ٤٧) . ـ هوامش بيليوجرافية .

× شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث / عبد الحى دياب . ـ القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٩ . ـ ٣٧٦ ، ٢٤ سم . ـ بيليوجرافية : ص : ٣٦٦ ـ ٣٧٣ .

٧ ـ المعارك الأدبية حول الشعر فى مصر من بداية القرن العشرين حتى نهاية الحرب العالمية الثانية : قضاياها ، دلالاتها ، آثارها / محمد أبو الأنوار محمد على ، إشراف أحمد الحوفى . ـ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧١ . ـ ١٧ ، ٦٨٤ ، ٦ ورقة ؛ ٢٨ سم . ـ أطروحة (دكتوراه) ـ جامعة القاهرة . ـ ملخص بالإنجليزية . ـ بيليوجرافية : ورقة ٦٦٨ ـ ٦٨٤ .

× قراءة فى الشعر العربى الحديث / تأليف محمد أبو الأنوار . ـ القاهرة : مكتبة الشباب ، ١٩٧٦ . ـ ٢٩٢ ص ؛ ٢٣ سم ـ بيليوجرافية : ص : ٢٨٥ ـ ٢٩٠ .

٨ ـ شلى فى الأدب العربى فى مصر / جيهان صفوت رءوف ، إشراف سهير القلماوى . ـ الجيزة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ . ـ ٢ ، ٣٧٣ ورقة ؛ ٣٥ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة القاهرة . ـ بيليوجرافية : ورقة ٣٥٣ ـ ٣٦٢ .

× شلى فى الأدب العربى فى مصر / جيهان صفوت رءوف . ـ القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢ . ـ ٤٢٦ ص ؛ ٢٤ سم . ـ (مكتبة الدراسات الأدبية ، ٨٧) . ـ بيليوجرافية : ص ٣٩٣ ـ ٤٠٢ .

ثانيا : الشعر الحديث والمسرح :

٩ ـ المسرحية فى شعر شوقى / محمود حامد شوكت . ـ القاهرة : مطبعة المقتطف والمقطم ، ١٩٤٧ . ـ ١٤٤ ص ؛ ٢٣ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة فؤاد الأول ، ١٩٤٦ . ـ أصل الرسالة غير موجود فى المكتبة المركزية لجامعة القاهرة .

× الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث / محمود حامد شوكت . ـ ط ١ . ـ القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٦٣ . ـ ١٤٦ ص ؛ ٢٤ سم .

× الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث : دراسة تاريخية تحليلية مقارنة / محمود حامد شوكت . ـ ط ٣ ، مزيدة منقحة . ـ القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٧٠ . ـ ١٧٥ ص ؛ ٢٠ سم . ـ بيليوجرافية : ص : ١٧١ ـ ١٧٣ .

١٠ ـ الأدب المسرحى بمصر والشام فى العصر الحديث (حتى الحرب العظمى الأولى) / محمد يوسف نجم : تحت إشراف؟ الجيزة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٥٤ . ـ ٩ ، ٣٦٧ ورقة ؛ ٣٣ سم+ملحق (٥٦ ورقة) . ـ أطروحة (دكتوراه) ـ جامعة القاهرة . ـ بيليوجرافية : ورقة ٣٤٢ ـ ٣٦١ .

× المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، ١٨٤٧ ـ ١٩١٤ / تأليف محمد يوسف نجم . ـ بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٦ . ـ ٥١١ ص ؛ ٢٥ سم . ـ (دراسات فى الأدب العربى الحديث / محمد يوسف نجم ؛ ٢) بيليوجرافية : ص : ٤٥٣ ـ ٤٧١ .

١١ ـ الشكل الدرامى فى مسرح عزيز أباظة الشعرى : نقد وتحليل ومقارنة / أعدها إسماعيل مصطفى الصيفى ، إشراف بدوى أحمد طبانة . ـ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٢ . ـ ١١ ، ٦٦٣ ، ٥ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (دكتوراه) ـ جامعة القاهرة ـ ملخص بالإنجليزية . ـ بيليوجرافية : ورقة ٦٥٦ ـ ٦٦٣ .

× شخصية الأدب العربى وخطوات فى نقد الشعر والمسرح والقصة / إسماعيل الصيفى . ـ ط ١ . ـ الكويت : دار القلم ، ١٩٧٤ . ـ ٢٥٥ ص : إيض ؛ ٢٥ سم . ـ بيليوجرافية : ص : ٢٤٣ ـ ٢٥٣ .

× الدراما بين شوقى وأباظة / إسماعيل الصيفى . ـ الكويت : مكتبة الفلاح ، ١٩٧٧ . ـ ٢٤٥ ص ؛ ٢٤ سم . ـ يشتمل على بيليوجرافيات .

١٢ ـ استخدام الشخصية التراثية فى الشعر العربى المعاصر / تقدم بها على عشرى زايد ، إشراف بدوى طبانة . ـ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٤ . ـ ٧ ، ٣٤٥ ، ٣ ورقة ؛ ٢٨ سم . ـ أطروحة (دكتوراه) ـ جامعة القاهرة . ـ ملخص بالإنجليزية . ـ بيليوجرافية : ورقة ٣٢٨ ـ ٣٤٥ .

١٣ ـ المسرحية الشعرية بعد شوقى / إعداد محمد عبد العزيز الموافى ، إشراف الطاهر مكى . ـ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٧ . ـ ٥ ، ٢٦٢ ، ٢ ، ٢ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (دكتوراه) ـ جامعة القاهرة . ـ ملخص بالعربية والإنجليزية . ـ بيليوجرافية : ورقة ٢٥٧ ـ ٢٦١ .

١٤ ـ مصر القديمة فى المسرحية المصرية المعاصرة / إعداد أبو القاسم أحمد رشوان ، إشراف محمد فتوح أحمد . ـ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ . ـ ٢١ ، ٥٥٩ ، ٢ ، ٢ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (دكتوراه) ـ جامعة القاهرة . ـ ملخص بالعربية والإنجليزية . ـ بيليوجرافية ورقة ٥٤٦ ـ ٥٥٩ .

ثالثا : **الشعر الحديث والدين والقومية** :

١٥ ـ أصداء الدين فى الشعر المصرى الحديث . الجزء الأول من مطلع العصر الحديث إلى ثورة ١٩١٩ / تأليف سعد الدين محمد الجيزاوى . ـ القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، ١٩٥٦ . ـ ٨ ، ٤٢٧ ص ، ٢٥ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة القاهرة ، ١٩٥٥ . ـ أصل الرسالة غير موجود فى المكتبة المركزية لجامعة القاهرة .

١٦ ـ العامل الدينى فى الشعر المصرى الحديث من ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢ / مقدم من سعد الدين محمد الجيزاوى . ـ بإشراف عمر الدسوقى . ـ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٦١ . ـ ١١ ، ٤٥٨ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (دكتوراه) ـ جامعة القاهرة . ـ ببليوجرافية : ورقة ٤٤٠ ـ ٤٤٧ .

× العامل الدينى فى الشعر المصرى الحديث ، من ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢ / تأليف سعد الدين محمد الجيزاوى . ـ القاهرة : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ١٩٦٤ . ـ ٥٩٢ ص ؛ ٢٤ سم . ـ (مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية : ٥٩ ، نشر الرسائل الجامعية ؛ ٥) . ـ ببليوجرافية : ص ٥٦٥ ـ ٥٨٠ .

× القومية العربية فى شعر أحمد محرم / بقلم سعد الدين الجيزاوى . ـ القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٢ . ـ ٤٦ ص ؛ ٢٠ سم . ـ (اخترنا للطالب) .

١٧ ـ دور الشعر فى القومية العربية / سميرة محمد زكى أبو غزالة ، إشراف سهير القلماوى . ـ الجيزة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٠ . ـ ٨ ، ٢٦٢ ، ٣ ، ٣ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة القاهرة . ـ المصادر والمراجع : ورقة ١ ـ ٣ ، ١ ـ ٣ (المجموعة الثالثة والرابعة) .

× الشعر العربى القومى فى مصر والشام ، بين الحربين العالميتين الأولى والثانية / تأليف سميرة محمد زكى أبو غزالة . ـ القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ . ـ ١٤٣ ص ؛ ٢٤سم . ـ ببليوجرافية : ص : ١٣٥ ـ ١٤٢ .

١٨ ـ الشعر السياسى فى مصر من ثورة عرابى إلى الحرب الأولى / بحث تقدم به عبد المنعم محمد إبراهيم تليمة ، إشراف سهير القلماوى . ـ الجيزة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٤ . ـ ٢٥٠ ، ٩ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة القاهرة . ـ ملخص بالإنجليزية . ـ ببليوجرافيا : ورقة ٢٤١ ـ ٢٤٤ .

رابعا : **الشعر الحديث والقصة والأسطورة** :

١٩ ـ القصة فى الشعر العربى المعاصر / إعداد عزيزة مريدن ، بإشراف سهير القلماوى . ـ الجيزة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ . ـ ٦ ، ٤٨٦ ورقة ؛ ٢٨ سم . ـ أطروحة (دكتوراه) ـ جامعة القاهرة . ـ ببليوجرافية : ص : ٤٦٤ ـ ٤٨٠ .

٢٠ ـ القصص الشعرية فى الأدب المصرى الحديث : نشأتها وتطورها ودراستها الفنية حتى سنة ١٩٤٥ م / مقدمة من حسن عبد السميع محسن ، بإشراف أحمد محمد الحوفى . ـ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٠ . ـ ٥ ، ٤١٥ ، ٤ ، ٤ ورقة ؛ ٢٨ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة القاهرة . ـ ملخص بالعربية والإنجليزية . ـ ببليوجرافية : ورقة ٣٩٦ ـ ٤١٥ .

× الشعر القصصى / حسن محسن . ـ ط ١ . ـ القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٨٠ . ـ ٤١٦ ص ؛ ٢٤ سم .

٢١ ـ الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر / أنس عبد الحميد داود ؛ المشرف بدوى طبانة . ـ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٠ . ـ ٨ ، ٥٠٨ ، ٥ ورقة ؛ ٣٣سم . ـ أطروحة (دكتوراه) ـ جامعة القاهرة . ـ ملخص بالإنجليزية . ـ ببليوجرافية : ورقة ٥٠٠ ـ ٥٠٨ .

× الأسطورة فى الشعر العربى الحديث / أنس داود ـ القاهرة : مكتبة عين شمس ، ١٩٧٥ . ـ ٥٧١ ص ؛ ٢٥ سم . ـ ببليوجرافية : ص : ٥٤٩ ـ ٥٥٩ .

× دراسات نقدية فى الأدب الحديث والتراث العربى / أنس داود . ـ القاهرة : مكتبة عين شمس ، ١٩٧٥ . ـ ٢٣٤ ص ؛ ٢٤ سم . ـ يشتمل على ببليوجرافيات .

خامسا : **الشعر الحديث والغزل والطبيعة** :

٢٢ ـ الطبيعة فى الشعر المصرى الحديث حتى نهاية الحرب العالمية الثانية / إعداد محمد صادق أحمد الكاشف ؛ إشراف عمر الدسوقى . ـ القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ . ـ ١٦ ، ٧٢١ ، ١١ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة القاهرة . ـ ملخص بالإنجليزية . ـ فهرس دواوين الشعر : ورقة ٧١١ ـ ٧١٣ . ـ ببليوجرافية : ورقة ٧١٤ ـ ٧١٨ .

٢٣ ـ الغزل فى الشعر العربى الحديث / إعداد سعد أحمد دعيبس ، إشراف عبد الحكيم بلبع ـ القاهرة كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٠ . ـ ٥ ، ٤٧٥ ، ٢ ورقة ؛ ٢٣ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة القاهرة . ـ ملخص بالإنجليزية . ـ ببليوجرافية : ورقة ٤٦٦ ـ ٤٧٥ .

× الغزل فى الشعر العربى الحديث فى مصر ، ١٨٥٠ ـ ١٩٦٧ / سعد دعيبس . ـ ط ١ . ـ بنغازى : المكتبة الوطنية ، ١٩٧١ . ـ ٩ ، ٨٥٩ ص ؛ ٢٤ سم . ـ

ببليوجرافية : ص : ٨٢٣ ـ ٨٣٨ .
× الغزل فى الشعر العربى الحديث فى مصر ، ١٨٥٠ ـ ١٩٦٧ / سعد دعبيس . ـ ط ٢ . ـ القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٩ . ـ ٩ ، ٨٥٩ ص ؛ ٢٤ سم . ـ ببليوجرافية : ص ٨٢٣ ـ ٨٣٨ .
× التيار التراثى فى الشعر العربى الحديث / سعد دعبيس ط ١ ـ القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٨٢ . ـ ٢٣٢ ص ؛ ٢٤ سم .

سادسا : شوقى والنثر الفنى :

٢٤ ـ أحمد شوقى ناثرا / إعداد إبراهيم حسين الفيومى ؛ إشراف شكرى محمد عياد . ـ الجيزة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٦ . ـ ١٩٣ ورقة ؛ ٣٣ سم . ـ أطروحة (ماجستير) ـ جامعة القاهرة . ـ ببليوجرافية : ورقة ١٩٠ ـ ١٩٣ .

قائمة اختيار المقتنيات المبكرة
فى
المكتبة المركزية لجامعة القاهرة

مسلسل	الأطـــــروحة	الباحث	التاريخ	الفهرس	المقتنيات
١	المرثية فى الشعر العربى ...	محمد حسن الزيات	١٩٤٢	–	–
٢	المسرح عند شوقى ...	محمود حامد شوكت	١٩٤٦	–	–
٣	قصص الحيوان فى الأدب العربى ...	محمد عبد الرازق حميده	١٩٥٠	–	–
٤	أصداء الدين فى الشعر المصرى الحديث	سعد الدين الجيزاوى	١٩٥٥	–	–
٥	الشعر والسياسة فى مصر ...	عبد المنعم شميس	١٩٥٠	–	–
٦	الشعر فى مصر : نشأته ...	بهى الدين محمد زيان	١٩٥٠	–	–
٧	حياة الشعر العربى صقلية ...	إحسان عباس	١٩٥١	–	–
٨	الأدب المسرحى بمصر والشام ..	محمد يوسف نجم	١٩٥٤	–	–
٩	التطور والتجديد فى الشعر المصرى	محمد عبد المحسن بدر	١٩٥٧	–	–
١٠	النيل فى الأدب المصرى ...	نعمات أحمد فؤاد	١٩٥٩	–	–
		النتيجة			
	٤٠٪ غير موجودة فى الأداتين	١٠٪ موجودة بالفهرس وضاعت من المقتنيات			٥٠٪ موجودة بالأداتين

مناقشات

حول كتاب
الشعر وصنع مصر الحديثة

رد على نقد

منح خوري

نَشَرَتْ مجلّة «فصول» خريف العام الفائت في عددها الصادر إثر الاحتفال بمرور خمسين عاماً على وفاة الشاعرين أحمد شوقي وحافظ إبراهيم عرضاً لكتابي : Poetry and the Making of Modern Egypt, 1882 - 1922 (Leiden, E. J. Brill, 1971).

أعدّه الأستاذ ماهر شفيق فريد وسمّاه مترجماً «الشعر وصنع مصر الحديثة (١٨٨٢ - ١٩٢٢)» . فَرِحْتُ - بادئ الأمر - بهذه اللفتة الكريمة التي توسّمْتُ فيها للوهلة الأولى تعريفاً بكتاب كان قد مضى على إعداده (عام ١٩٦٤) كرسالة للدكتوراه من جامعة «هارْفَرْد» ، وعلى صدوره ككتاب (عام ١٩٧١) ، أمدٌ طويل كدْتُ أنسى لطوله أني صاحبُ هذا النتاج . وادّكارا لهوى راجع ، يحسن بي التّنويه بإشراف عميد المستشرقين H. A. R. Gibb والدكتور William Langer ، رئيس دائرة التاريخ ومؤلّف «موسوعة التاريخ العالمي» على إعداد الرسالة وإجازتها والتوصية بنشرها . أمّا صدورُ الكتاب - بعد ذلك ببضع سنوات - فقد أوصى به عمدةُ تحرير «مجلّة الأدَب العربي» The Journal of Arabic Literature, Leiden, Brill. ليكون المجلّد الأول من سلسلة منشوراتها الأدبيّة ، ويحسن التنويه كذلك بأن عمدة تحرير المجلّة هم نخبةٌ من الأساتذة في الجامعات الإنكليزية أخصُّ بالذكر من بينهم الدكتور محمد مصطفى بدوى من جامعة «أكسفورد» ، والدكتور «مالكولْمْ لَيون» Malcolm Lyon من جامعة «كمبردج» . هؤلاء هم بعض الأعلام الذين أقرّوا الكتاب إعداداً ونشرا ، ولعلهم - في عُرْف الأستاذ ماهر وبما يدعيه في نفسه من كمال العلم ، وما يتحرى في عرضه للكتاب من تعال وشموخ - نفرٌ من النكرات (والله أعلَم) . كنتُ أقول إني فَرِحْتُ بادئ الأمر لوجود اسمي - على غير تشوُّفٍ منّي أو ارتقاب - بين عدد من مشاهير الأدباء الذين شهدوا الاحتفال (وقد دعيتُ لحضوره فاعتذَرْت) وعمرت بأسمائهم صفحاتُ ذلك الجزء الفريد من روائع المجلّة . غير أنّ فَرْحَتي لم تَطُلْ إذْ كدَّرها عليَّ متجنّيا الأستاذ ماهر - أسألُ الله أن لايفجأه بالفَرْحَة المنقطعة وأن يهبني وإياه نعمة الاعتصام بالعدل والتواضع العلمي فيما ننقده من بحوث الزملاء وما نصدره على نتاجهم من أحكام .

أما بعد ، فالأثير عندي بين مفاهيم النقد بعامّة «أنه السَعْيُ المشترك لإدراك الحكم الصائب على الأثر المنقود» . وإذا سمح ناقد الكتاب بأن يكون للنقد مفاهيم ، وبأن يكون لى حقُّ اصطفاء هذا المفهوم العام وتطبيقه على عرضه للكتاب قلْتُ - بأرقَ ما يكون القول حواشي - إنَ

حكمه كان عن الصواب بعيدا ولزذتُ ـ مستقبحاً تعاليه فى مخاطبتى كمؤلفو للكتاب وكأنى أحد طلابه ـ أن حظّه من أدب الكاتب واستحيائه كان نزراً قليلا . أما مردُّ هذه القلّة ـ فى أوجز ما تُردُّ إليه ـ فأُجملُهُ فى النقائص التالية التى يتعرّى عنها عرضُ الكتاب :

التضليل بالحيرة المصطنعة :

يبدأ العرض بحيرة يدّعيها الأستاذ ماهر أو قَمّتُهُ فيها مشكلة «تصنيف» الكتاب وحملَتْهُ على التساؤل المضلّل : «تحت أىّ بابٍ يندرج ؟ من الواضح أنه ليس نقداً أدبياً خالصاً وإن حوى لمحات نقديّة .. وواضح أنه ليس كتاباً فى التاريخ وإن كانت فيه فِقَر من هذا النوع ـ ولا فى التاريخ الاجتماعى ـ وإن تَضمّن حديثا عن الشعر والمجتمع والتيارات اللحنيّة والاجتماعية .. » . هكذا يبدأ العرض بالتساؤل عن نوع هذا الكتاب المستعصى على «التصنيف» تحت باب واحد من أبواب العلوم الثلاثة المذكورة ، وهكذا تستولى الحيرة على صاحب العرض ينقلها إلى القراء مستخفاً استخفافاً شائناً بقُدراتهم على كشف الاصطناع فى حيرته والتضليل فى خلقه «مشكلة التصنيف» إذ يقول مترجماً حرفياً ما ذكرته فى سياق البطانة الفكرية أو المهاد النقدى للكتاب وتحت عنوان : (القيم الجمالية والموقف الاجتماعى) : «ربما كانت مهمّة علم الاجتماع الأدبى هى أن يحاول ـ ما أمكنه ذلك ـ تحويل العنصر الشخصى فى الشعر إلى معادلات اجتماعيّة .. الخ .. » (انظر العرض والترجمة ص : ٢٨٠) ويزداد الاستخفاف بفطنة القراء ، بعد هذا التصريح بمهمّة علم الاجتماع الأدبى التى اعتمدتُها مُنطَلَقاً أساسياً لإعداد الكتاب . إذْ يقول الأستاذ ماهر فى خاتمة مقاله مؤكداً هذه المرّة معرفته بنوع البحث الذى حيّره تصنيفه بادىء الأمر ، ومبيّناً صعوبة هذا النوع من البحث الذى يبدو ، لأول وهلة ، سهلاً واضحاً : «إنّ علم الاجتماع الأدبى فرع من أعقد فروع البحث ، لأنه يتطلّب جملة أمور قلّما اجتمعتْ لكاتبٍ واحد .. »

لابدّ هنا من وقفة عَجْلى قبل المضىّ بالردّ على مفهوم عارض الكتاب لمتطلبات علم الاجتماع الأدبى . من الواضح ، بالاستناد إلى ما تقدم بيانه ، أنّ الكتاب قابل ، إذاً ، «للتصنيف» وأنه مندرجٌ ، بالتالى ، تحت باب «علم الاجتماع الأدبى» وهو علم «من أعقد فروع البحث .. الخ .. » . وواضحٌ فوق ذلك كلّه أن حيرة الأستاذ ماهر هى حيرة مصطنعة أوقعته بمثل تناقضه المعيب ، وتساؤله المضلّل ، واستخفافه الشائن بفطنة القارئ وذكائه . والحقّ أن الكتاب قد أُعدّ ، أصلاً ، فى مجال ما سمّى بالإنكليزية Interdisciplinary Studies وهى فى طليعة ما استجدّ فى الجامعات الأميركية الكبرى «كهارفرد» وغيرها من أنواع الدراسات المشتركة التى تهدف إلى توسيع آفاق المعرفة بفتح أبواب العلوم والفنون المختلفة على بعضها وإلى الخروج من محدوديّة الاختصاص الضيّق أحياناً إلى أبعاد المعرفة الشاملة . فعلم الاجتماع الأدبى ، لو عرف الأستاذ ماهر . إنما هو فى الصميم من تلك الدراسات المشتركة وثمرة يانعة من خيرة ثمارها .

يبقى أن نعود إلى «جملة الأمور» التى يتطلبها هذا العلم المعقّد والتى «قلّما اجتمعت لكاتب واحد» ـ ماعدا الأستاذ ماهر طبْعا ـ إذْ إليكها وكأنها مقتبسة بأمانة من «دليل كتابة الرسائل الجامعية» ومُلقاة بصوت منبرىّ على نفر من طلابه فى إحدى قاعات الدرس : (١) «موقف إيديولوجى محدّد ـ ما بين أقصى اليمين إلى اليسار ... (٢) عدّة تاريخيّة ترفدها معرفة مباشرة بالوثائق ... وإحصاءات السكان والمواليد والوفيات والزيجات والطلاق .. (كذا) . (٣) حسّ نقدىّ مرهف يستطيع أن يستصفى ماله علاقة بالموضوع واستبعاد النوافل ... » (انتهى كلام الأستاذ) .

يقولُ المثل الفرنسىّ «لايخرج المرء أبداً من مهنتهِ» On ne sort jamais de son métier وعيبُ الأستاذ ماهر كناقد أدبى أنه لا يستطيع الخروج من مهنته (وأكاد أقول من جبلّته) كمدرّس . ذلك أنهّ لو تجاوز هذه التعليميّة الجافية لما طالعنا بمثل توصياته المدرسيّة المسطحة التى يعتمدها ميزانا فاسداً لتقييم الكتاب ، واتخِذُها أنا مناسبة مؤاتية للإبانة عن مَفْهُومِهِ لعلم الاجتماع الأدبى ومنهاج البحث فى نطاقه . وهو مفهوم «عقائدى» ينطلق من مواقف «إيديولوجية» مسبقة ، وينقاد لنتائج حتمية مفروضة ، ويَرْفُده فوقَ ذلك جهلٌ فاضح بما يتصل بالموضوع وبما لاقيمة له . وأرانى ملزماً أن أسأل الأستاذ ماهر (وهو الخبير بعلم النوافل) كيف ؟ وأين ؟ وهل من المستطاع أنْ أجد «إحصاءات المواليد والوفيات والزيجات والطلاق .. الخ .. » لتلك الفترة من تاريخ مصر المتراوحة بين عام ١٨٨٢ ـ ١٩٢٢ ؟ وإذا تمّت المعجزة واستطعتُ الحصول على مثل هذه «المعرفة المباشرة» فهلاّ أفادنى ـ أرهف الله حِسّهُ ـ كيف أفيدُ منها فى دراستى للشعر وصنع مصر الحديثة ؟ وكيف أستخدمُها ـ هداه الله إلى «تصورٍ واضحٍ للهدف الذى أرمى إليه» ـ فى تقييم الدور الذى لعبه الشعراء فى انعكاس التيارات الفكرية والاجتماعية خلال تلك الحقبة الهامّة من تاريخ مصر ؟ هلاّ أفادنى شيئاً من ذلك وهو الخبير «بالنوافل» وصاحبُ «الحسّ المرهف» ؟ وهلاّ ، قبل ذلك كلّه ، استخدمَ من أحكام النقد (على ما يرضيه أو يسخطه فى الأثر المنقود) غيْرَ ما يستعمله معلمو الصبية فى حلقات الدّرس من مصطلحات أو درجات أعلاها «جيد» وأوسطها «لا بأس به» وأحطها «ناقص» ؟ أهكذا يكون النقد ياأستاذ ؟ أبمثل هذه السطحيّة المبتذلة ينجلى صوابُ الحكم ؟

الانتقائية والتعميم ومحاولة الترقّى على الأشلاء :

ننتقل مما تقدم ذكره من نقائص العرض إلى عيوب أخرى لا تقلّ عن الأولى خطورة . يترجم الأستاذ ماهر حرفياً ما ذكرته فى تصدير الكتاب عن مجال البحث فيقول : «يفحص هذا الكتاب أعمال البارودى وشوقى وحافظ ومطران والعقاد والمازنى وشكرى والغاياتى وعدد من سائر الشعراء المصريين فى فترة الاحتلال البريطانى . مؤكدا القيمة الجمالية لشعرهم ، ولكنه يركز أكثر ما يركز على أهمية شعرهم كمصدر لدراسة

اتجاهات العصر من اجتماعيّة وذهنيّة » . وينقد هذا التصدير بقوله «كلام جميل ، لولا أنه لايتعدى النوايا الحسنة . لوكان منح خورى مهتماً حقاً بالقيمة الجمالية لهؤلاء الشعراء ـ وهى فى رأيى (والكلامُ للأستاذ ماهر) قيمة متواضعة ـ لقدَّم لنا قراءات مفصلة لإنتاجهم الغزير» أوافى مُلْزَماً ـ مرَّة أخرى ـ بالإشارة إلى مافى حكم الأستاذ ماهر من تناقض صريح . إذْ يطالبنى بالاهتمام «بالقيمة الجمالية» لشعراء قيمة شعرهم الجماليّة ـ فى رأيه ـ «قيمةٌ متواضعة» ! ! وحكم الأستاذ لا ينطوى على التناقض الواضح فحسب وإنما هو ، فوق ذلك ، حكم فاسد لأنه يُجْرِيه دون تحفظٍ ويمثل هذا التعميم الكاسح على شعراء العصر جميعاً دون تمييز بين بيان شعراء الكلاسيكية الجديدة كما يتعرّى فى شعر البارودى وشوقى وحافظ من جهة ، وبين ما طرأ على هذا البيان بعامّةٍ أو بخاصة على أيدى مطران والعقاد وشكرى من رواد الحركة الرومنطيقية فى هذه الفترة وهى فروق هامّة تناولْتُها ـ لوْ قرأ الأستاذ ماهر الكتاب بإمعان وتوخَى العدل فى حكمه ـ بما يقتضيه حَال النتاج الشعرى من تقييم جمالى وبما تستلزمه طبيعة البحث من تأكيد على هذا الجانب الأدبى . عالجْتُ ذلك مفصلاً فى حديثى عن البارودى ومطران وشكرى بخاصَّة وعقدت لكل من هؤلاء الشعراء فصلاً كاملاً بيما تناولت شوقى الذى انتقاه الأستاذ ماهر دون سواه من شعراء العصر موزعاً ـ كشاعر للبلاط ـ على بحثِ «حركة المقاومة ، والاتجاه الإسلامى ، وردَ الفعل ضدَ الغرب» من أقسام الكتاب ، دون أن أفرد له فصلاً خاصّاً به ، لأنه فى تلك الفترة التى يُعنَى بها البحث (١٨٨٢ ـ ١٩٢٢) لم يكن لمعظم شعره بعد ، لا سيا فى الشوقيات المجهولة ، سوى قيمة تاريخيّة يستشفُّ القارئ من خلالها بيّنةً جديدة موثّقةً بالشواهد الشعرية على ما كان لشاعر البلاط من الأثر فى الردّة بوجه التيار الغربىّ ، وفى نشاط الجامعة الإسلاميّة ، وفى تأييد نوازع المحافظين إلى إحياء القديم تاريخاً ولغةً ومَسْلكا فى الشعر . أضف إلى ذلك أنه لم يكن ليتبوأ ، آنئذ ، عرش القريض الذى كان يحتله البارودى من قبله كشاعر البيان الأول . ومع أنى أؤكد صحة كل كلمة قلتها فى تقييم نتاج شوقى فى تلك الفترة كما أثبتها الأستاذ ماهر مترجمةً فى عرضه ولم يعبها بغير قوله : «لاريب عندى فى أن أغلب ما أوردته هنا معروف لدى القارئ» (لاحظ تفضُّل الأستاذ باستعماله كلمة «أغلب» وكان بوسعه ـ أجزل الله عطاءه ـ أن يُسقطها كليّا) ـ أقول مع أنى أؤكد صحةَ تقييمى لوظيفة شعر شوقى السياسيّة ـ التاريخيّة فى تلك الفترة ، لا أجدُ تفسيراً أو تبريراً لاختيار الأستاذ ماهر ما قلته فى شوقى واعتباره بديلاً ونمطاً معمّماً على سائر جوانب البحث الذى تناولت فيه بالموازنة والتحليل ذلك العدد الوفير من شعراء العصر .

لاريب عندى فى أنّ الدافع الأساسىّ لهذا الانتقاء الجزئى ولذلك التعميم المخلل هو الاحتفال بذكرى الشاعرين ، ورغبة الأستاذ فى اغتنام هبّة ريح مؤاتية دَعَتْهُ إلى إقحام عرضه للكتاب بين ما نشرتْهُ «فصول» من البحوث عن شاعر المهرجان الأول . وهكذا بمثل هذه الانتهازيّة يرفدها حافز الترقّى على الأشد ، راح الأستاذ ماهر يُصْدِرُ الأحكام على الكتاب حائدة عن الصواب ، جارفة التعميم وكأنَّ البحث بجملته موقوفٌ على شوقى وَحْدَه . وحين لم يكن شوقى غير واحدٍ من شعرائه ، ولم يكن ما قلْتُه فيه ـ على جودته ـ لينسحبَ على ما تفرد به غيرهُ من معاصريه فى تلك الحِقْبة من الناحيتين الأدبيّة ـ الجمالية والتاريخيّة . ذلك أن شعر البارودى ـ كشاهدٍ على ذلك التفرد بنوع الدلالة وقيمة الإنجاز مما طمسه وقوع الناقد فى التعميم ـ لمْ يكن ، كما بينت فى الكتاب مفصلاً ، أنضجَ ثمرة ليقظة الوعى القومى فى مصر فَحَسْب ، وإنما كان فوق ذلك أبلغ وثيقةٍ للتدليل على أنَّ الثورة العُرابيّة ليستْ ـ كما يعتقد أكثرُ الباحثين فى الغرب والشرق على السواء ـ انقلاباً عسكريّا قامت به عصابةٌ من الضبّاط ، بل «تعبيراً صادقاً عن انبعاث بواكير الوعى القومى فى مصر .» ولو تنكّبَ الأستاذ ماهر عن التعميم المسطح وقرأ الكتاب ممعناً فى القراءة ، ومنصفاً فى الحكم ، لتعدّدتْ لديه الشواهد على أصالة البحث ، ولاستشفَّ فى موازنتى بين موقف شوقى وحافظ من بعض الأحداث التاريخيّة الهامّة ـ كحادثة دنشواى مثلاً ـ كيف اختلف الشاعران ـ وكلاهما كلاسيكىٌ مستحدث ـ فى النظر إلى الجوانب الظاهرة من ملامح العصر بالانطلاق فى تصوّره وطبيعة رؤاه من جذوره الاجتماعية وانتمائه الطبقىّ ، وكيف أعاد كلٌّ منهما بناء التاريخ من خلال موقفه الخاصّ وحوله حالة شعريّة متفاوتة التأثّر والتأثير وليس أدل على ما فى الكتاب من إضافة حقّة من البحث الأدبى بعامّة الذى وقفْتُه على تحليل مطران تبياناً لإسهامه فى التراث الشعرى الحديث شكلاً ومضمونا ، وتنويهاً بموقفه الوجدانى ونزعته الإنسانيّة فى تجرّده للحقّ ، ونشدانه الحرية وتفجيره لمأساة الشعوب المستعبدة فى قصائده «نيرون» و«بُزُرْجمهر» وغيرهما من روائع شعره ، ممّا أحله على رأس مدرسة التجديد ، وجعله بحقّ ماهداً مباشراً لقيام الحركة الرومنطيقية التى فصَّلْتُ إسهام جماعة الديوان فى تطويرها من بعده بالاشتراك مع المهجريين . وأرانى ملزما ـ فى نهاية هذا الحديث عن انتقائية العرض وتعميمه ـ بالإيماءة المتسارعة إلى الأضواء الجديدة التى ألقيتها على مشكلة الالتزام وموقف الشاعر من قضايا العصر، كما بحثتها مفصلاً فى تقييمى لنتاج شاعرين مختلفين طبيعة وثقافةً وتصوّراً وأداء شعرياً ـ هما على الغاياتى وعبد الرحمن شكرى . استجاب الأول لنزاع الوطنيين المصريين والإنكليز من قضايا العصر بشعر جماهيرى ، خطابى ، قوّته فى تأثيره الآنى وقيمته الحقيقية تاريخيّةٌ محدودة ، واستجاب الثانى لقضايا المجتمع المصرى ، ولأزمة الإنسان فى عصره بعامّة ، بشعرٍ انطوائىّ ، ذاتىّ ، رسا على نزعة وجدانية ، لعلها فى اعتكاف صاحبها ، وفى تمزق ذاته الشاعرة ورفضه ، أصدق تعبير عن موقف الشاعر المعاصر ، والماهد المباشر لظاهرة الرفض من ملامح شعرنا الحديث .

ما وجه الجدّة فى اللمحات الخاطفة التى أومأت بها متسارعاً إلى بعض الفروق الأساسية فى الممارسات الشعريّة المختلفة لشعراء فترة الاحتلال البريطانى التى يبحثها الكتاب ولا يصحّ اعتبار ما ورد منها عن شوقى بديلاً عمّا قيل فى سواه ؟ ليس وجه الجدّة فى أن يكشف البحث عن بعض «الحقائق التاريخيّة ... كقضيّة دنشواى ..» كما يزعم الأستاذ ماهر ـ وإنما وجه الجدّة هو فيما يلقيه الباحث من أضواء كاشفة على «مواقف» الشعراء من تلك «الحقائق» انطلاقاً من طبيعة رؤى هؤلاء الشعراء فى تصوّرهم لها وتحاورهم معها وتعبيرهم عنها انعكاساً وتأثيرا . ومن

هنا كان الفارق بين تصوّر شوق لحادثة « دنشواى » وتصوّر حافظ لها وتباين الدلالة الاجتماعيّة ـ التاريخيّة لما قيل من شعرهما فى المناسبة الواحدة ومن هنا أيضاً كانت الجِدَّة النسبيّة فيما تناولته بالبحث من شعر مُطران وشكرى مركزاً بالدرجة الأولى لاعلى تبيان الانتقال ـ فى بعض شعرهما وبنسَب متفاوتة ـ من خطابية الكلاسيكية الجديدة إلى يُسر الأشكال الرومنطيقيّة وتخليها عن الضجيج المنبرى فحسب ، بل على تبدُّل معنى الموجودات والأحداث فى العالم الخارجىّ وتحوّلها إلى معادلات لما يجول فى العالم الوجدانى لكلّ منهما من المشاعر والخواطر والأخيلة والحالات النفسيّة . ولذا كلّه عددْتهما الرائدين المجددين ، والماهدين للاتجاهات الشعرية الطالعة من بعدهما ، ولم أجار الرأى الشائع فى « انهزاميّة » شكرى واستقرأتُ فى شعره ـ خلافاً لذلك ـ ظاهرة رفض للأوضاع الاجتماعيّة وصوت احتجاج على مأساة العصر .

بحسبى أن لا أطيل اللبثَ فى تعداد ما فى الكتاب من إنجازٍ متواضع شاء الناقد متجنّياً لا أن يتجاهله فحسب ، بل أن يتنكّب به عن قول الحق والإقرار بأنه الإسهام الأول والفريدُ من نوعه فى تعريف القارئ الأجنبىّ بعدد من كبار شعراء العصر ، واتجاهاتهم الأدبيّة ، ووظيفة تراثهم الشعرى ، وقيمته الأجتماعيّة والسياسيّة والفكرية فى فترة الاحتلال البريطانى لمصر . وبحسبى أن أسأله أخيراً ، هذا السؤال المُلِحّ : إذا كان الكتاب ، فى رأيه ، خلْواً من الإضافة الحقّة ، فلماذا اختاره عارضاً ، وتناوله ناقداً ، وشغل به قُرّاء « فصول » مضلّلاً ، وسلخ من صفحات هذه المجلة الراقية ثمانى صفحات كاملة كان يمكنُ ملْؤها بما هو أعمُّ نفعاً ، وأوفر أدباً ، وأعْدَلُ حكماً ، وأجلُّ تقديراً لعطاء الأدباء ؟

الدكتور منح خورى أستاذ الأدب العربى
جامعة كاليفورنيا ، بركلى الولايات المتحدة الأميركية

تعقيب

ماهر شفيق فريد

سوف أضرب صفحا عما حفل به رد الدكتور منح خورى من ألفاظ السباب : « إن حظه من أدب الكاتب واستحيائه كان نزرا قليلا » ، « التضليل » ، « استخفافه الشائن بفطنة القارئ » ، « توصياته المدرسية المسطحة التى يحمدها ميزانا فاسدا » ، « السطحية المبتذلة » ، « جهل فاضح » ، « حكم فاسد » ، « هذه الانتهازية يرفدها حافز الترقى على الأشلاء » ، إلى آخر ما ورد فى رده من كلمات لا آبه للرد عليها ـ لأنها دون مستوى الرد ـ ولا أشغل القراء بها ، لأن قراء « فصول » ـ فيما أثق ـ لا يعنيهم أن يقرءوا ردودا لا تعدو أن تكون سبابا .

أضرب صفحا عن هذا كله لأنى لا أستطيع أن أبادل الدكتور منح خورى غلاً بغل ، فلست أعرفه ـ ولا أريد أن أعرفه ـ وليس بيننا ترات قديمة تحملنى على أن أجانف العدل فى الحكم عليه ، وإنما أنا لا أعدو أن أستشعر نحوه شعوراً واحداً لا ثانى له : شعور الرثاء . الرثاء إذ أرى رجلا مثله ـ المفروض أنه قد استقرت مكانته العلمية ، مهما تكن متواضعة ـ يفقد صوابه أمام كلمة نقد ، ولا يحتمل أن تقال فيه كلمة حق (أو ما يبدو لى أنه الحق) فإذا به يمطر ناقده رذاذاً من الإهانات ، وإذا به يسكت عن المآخذ الحقيقية التى أخذتها عليه (مثل أخطائه اللغوية فى التعبير بالإنجليزية) لكى يتكلم فى قضايا عامة لا ضابط لها ، ويكشف ـ أثناء ذلك ـ عن عيوب جديدة فى فهمه .

ومن العجيب أن نرى هذا الكاتب يقدم نفسه على أنه من المؤمنين بأن النقد هو « السعى المشترك لإدراك الحكم الصائب على الأثر المنقود » . لنلاحظ أولا أن هذه العبارة ، التى وضعها بين علامتى تنصيص ، مأخوذة من الناقد البريطانى الراحل ف . ر . ليفيز ، وترجمة (تعوزها الدقة) لبعض ما ورد فى مقدمة كتابه المسمى « السعى المشترك » . لم لا يذكر منح خورى ، صراحة ، أنه قد أخذ هذه الفكرة عن ليفيز ، الذى أخذها بدوره عن صمويل جونسون ، و ت . س . إليوت ؟ وهل تكفى علامات التنصيص لكى تلفت القارئ إلى مصدر الفكرة ؟ قد كان الظن بأحد الدارسين الأكاديميين ـ لمؤلفنا ليس أكثر من ذلك ـ أن يتوخى الأمانة (وهى أبسط الشرائط اللازم توافرها فى معلم جامعى) فينسب كل قول إلى صاحبه ، ولا ينتحل ما ليس له ، وكأنه من إبداعه الخاص .

أقول : من العجيب أن يتخذ منح خورى من ليفيز العظيم رائدا له ، ثم لا يأخذ عن ليفيز بعض فضائله : وأولها الصلابة الفكرية . إن هذا الدارس الذى تتزلزل الأرض تحت قدميه لأن ناقدا نقده لا يدرك ـ فيما يبدو ـ أن ليفيز قد عاش حياة فكرية كلها نضال ومعارك ، وأن الخلاف فى الرأى يقع من الحياة الأدبية فى الصميم ، وأن تفاوت التقدير أمر طبيعى فى الدراسات الإنسانية ، حيث الذوق الشخصى ـ مهما احتكنا إلى المعايير الموضوعية ـ يظل عاملا موجها وقوة فاعلة لا ينكرها إلا مكابر .

كيف نفسر نغمة منح خورى الغاضبة ، وثورته الشعواء على كاتب لا يعرفه ، ولم يتقاطع لهما طريقان ؟ لا تفسير لذلك ، عندى ، إلا أن يكون النقد قد أصابه فى مقتل : إنه يشعر ، فى أعماقه ، بالخلل المنهجى الذى يحور كتابه ، ويغالط نفسه فيه (ولعل أحد المشرفين على رسالته أن

يكون قد نبه إليه) . وليس كالحق إيلاما وإيجاعاً . ومن الواضح أن نقدى قد مسّ الأعصاب العارية المتوفزة فى كاتبنا فانطلق صارخا لاعنا . ولو كنت متجنيا كما يقول لما آله ذلك نصف الألم الذى يعانيه الآن لأنه يعرف أن ما أقوله قد أصاب مقطع الصواب . لن أطيل فى هذه النقطة ، ولن أضيف إلى آلام كاتبنا آلاما جديدة .

ومن دواعى الرثاء أن نرى كاتبنا يرد بأن رسالته هذه قد أقرها عميد المستشرقين هـ . ا . ر . جيب ، والدكتور وليم لاجر ، والدكتور محمد مصطفى بدوى من جامعة أوكسفورد ، والدكتور مالكولم ليون (وصواب اسمه Lyonsلا Lyor) من جامعة كمبردج ، ثم يعقب : «هؤلاء هم بعض الأعلام اللذين أقروا الكتاب إعداداً ونشراً ، ولعلهم – فى عرف الأستاذ ماهر وبما يدعيه فى نفسه من كمال العلم ، وما يتحرى فى عرضه للكتاب من تعالو وشموخ – نفر من النكرات » . وأقول : كلا ، ليس هؤلاء بالنكرات ، إنما هم أصحاب علم وفضل . ومحاولة الكاتب السعى بالوقيعة بينهم وبينى محاولة ساذجة مكشوفة . ولا أدل على تقديرى لهم من أن لى مقالا – لا أظنه قد رآه – عن كتاب الدكتور مصطفى بدوى «مدخل نقدى إلى الشعر العربى الحديث» (المنشور بالإنجليزية) ظهر فى مجلة «الثقافة» القاهرية (أبريل ١٩٧٦) حاول أن يفى الكتاب حقه من التقدير والثناء . لكن تزكية هؤلاء الأعلام للكتاب لا تنهض دليلا على أكثر من أمر واحد : أنه جدير بالنشر ، وهذا ما لم أنكره ، ولا دار لى بخلد أن أشكك فيه . إن كتاب الدكتور خورى جهد لا بأس به ، وليس أسوأ من أعمال كثيرة ترى النور ، وهو – بهذه المثابة – يستحق أن ينشر وأن يقرأ . لكنه يستحق أيضا أن ينقد ، مهما كان النقد موجعا لمؤلفه ، ومفجرا لدمامل خفية من القصور والتقصير.

يتهمنى الدكتور منح خورى بالانتهازية وأنى أردت «اغتنام هبة ريح مؤاتية دعته إلى إقحام عرضه للكتاب بين ما نشرته «فصول» من البحوث» . ألا فليعلم هذا الكاتب الذى يهرف بما لا يعرف أنى لم أتطوع بالكتابة عن كتابه ، وما كنت لأشغل بالى به وثمة أعمال أخرى أجدر بالكتابة وأحق ، لولا أن مجلة «فصول» – ممثلة فى شخص الدكتور جابر عصفور نائب رئيس تحريرها – هى التى رغبت إلىّ فى الكتابة عن كتابه . إن كاتب هذه السطور ينشر مقالاته فى المجلات الأدبية المصرية – فهو لا يسعى إلى غيرها – منذ عشرين عاما ، ولا ينتظر «هبة ريح مؤاتية» لكى يكتب عن هذا أو ذاك ، بل هو قد قصر فى حق كتب كثيرة ممتازة تستأهل التعليق لكى يكتب عن رسالة منح خورى الجامعية .

أشرت إلى ما يعتور مفاهيم منح خورى من أغلاط ، وقد آن الأوان لكى أزيد هذه الإشارة بيانا : إنه يختم رده بقوله : «إذا كان الكتاب ، فى رأيه ، خلوا من الإضافة الحقة ، فلماذا اختاره عارضا ، وتناوله ناقداً ، وشغل به قراء فصول مضللا ؟» ، وأجيب على هذه الكلمات بقولى : لأنه – على وجه الدقة – يفتقر إلى الأصالة ، ولأنه – على السطح – يوهم بها ، فقد انبغى أن ينبرى من يحله فى مكانه الصحيح بين الدراسات ، ويزنه بقسطاس لا مجاملة فيه . ربما ظن القوم فى جامعة كاليفورنيا ، بركلى ، أن صاحبهم قد أتى بما لم تستطعه الأوائل ، وربما ظنت أجيال – غريبة عن أدب العربية – أن هذه الأطروحة الجامعية قد أضافت إلى المعرفة جديداً . ولهذا كان من الواجب أن نضع النقاط فوق الحروف ، وأن نضع الدكتور منح خورى فى مكانه من الليمبو أو المحبس ، وسنرى – إذا قارناه برجال من أمثال إدوارد سعيد ، ومصطفى بدوى ، ومحمد عنانى ، وعبد الوهاب المسيرى – أنه لا يعدو أن يكون دارسا خفيف الوزن .

يستنكر الدكتور منح خورى حيرتى فى محاولة تصنيف الكتاب ، ويقول : «من الواضح ، بالاستناد إلى ما تقدم بيانه ، أن الكتاب قابل ، إذاً ، «للتصنيف» ، وأنه مندرج ، بالتالى ، تحت باب «علم الاجتماع الأدبى» . وأقول : لا تناقض بين حيرتى فى تصنيف الكتاب وانتهائى – بعد لأى – إلى أنه أقرب ما يكون إلى علم الاجتماع الأدبى . فالحيرة مبعثها أن الكتاب لا يفى بكل متطلبات هذا اللون من المباحث (وقد عددت لكاتبنا بعضها) مما يجعل انتماءه إليها موضع شك ، أو موضع خلاف على أحسن تقدير . إن كتابه كالماء : لا لون ولا طعم ولا رائحة . ونحن نتطلب فى الكاتب – ناقداً أدبياً ، أو فيلسوفا جماليا ، أو عالم اجتماع أدبيا – أن يكون ذا شخصية فكرية وعلمية قوية تتراءى من وراء السطور ، وأن يكون ذا معتقدات راسخة (سواء وافقناه عليها أو خالفناه) ، وأن تكون لديه فرضية فكرية أو حجة منطقية قابلة للإثبات أو الدحض . لكن الدكتور منح خورى لا يملك من هذه المقومات شيئا مذكورا : إن ضعفه أمام النقد (وهو ضعف نفسى) لا يعادله سوى ضعفه أمام الأفكار (وهو نقص فكرى) ، فهو ، فى كلا الحالين ، يستعيض بالانفعال عن الفكر ، وبالعرض عن التحليل ، وبالتوكيد عن البرهان .

وليس أدل على هذا النقص من قوله : «أرانى ملزما – مرة أخرى – بالإشارة إلى ما فى حكم الأستاذ ماهر من تناقض صريح إذ يطالبنى بالاهتمام «بالقيمة الجمالية» لشعراء قيمة شعرهم الجمالية – فى رأيه – «قيمة متواضعة» ! ! » (علامتا التعجب من عند الكاتب ، كأنما لم تكفه علامة تعجب واحدة) . ليعلم منح خورى – إن كان قد فاته أن يعلم فى هارفرد – أن التحليل الجمالى لا يقتضى أن يكون موضوع التحليل ذا قيمة جمالية . فهو ينصب على العمل الجيد والعمل الردئ والعمل المتوسط سواء بسواء . إنه منهج نقدى وليس حكما قيميا مسبقا والقصيدة الرديئة قد تكون . من بعض الزوايا . أكثر إثارة وأعظم دلالة من القصيدة الجيدة . وذلك لأنها إذ تنم على هذا النقص أو ذاك تؤكد القيمة الجمالية التى تنقصها على نحو قد يندّعنا إدراكه فى قصيدة أخرى جيدة تكون هذه القيمة ماثلة فيها شاخصة على نحو قد يأسر القارئ . ويعطل ملكاته النقدية . وذلك لفرط ما تستحوذ على الانتباه وتلقى شبكة من السحر المعنوى واللفظى على وعى المتلقى وشعوره .

قلت إن القيمة الجمالية لأغلب الشعراء الذين يتناولهم الدكتور منح خورى قيمة محدودة ، ويعلق كاتبنا على ذلك بقوله : «وحكم الأستاذ لا ينطوى على التناقض الواضح فحسب وإنما هو ، فوق ذلك ، حكم فاسد لأنه يجريه دون تحفظ . ويمثل هذا التعميم الكاسح على

شعراء العصر جميعا دون تمييز» . أحق هذا ؟ ألم اقل ما نصه : «إن أغلب الشعراء الذين يتناولهم ـ باستثناء البارودى ومطران وشوقى وحافظ ـ شعراء ذوو إنجاز ، ولكنه إنجاز متواضع» . لكن انفعال الناقد الغاضب قد أغفل هذه السطور ، كما أغفل كلمات التقدير التي أزجيتها لكتابه ، وربما كنت قد أسرفت فيها ، من مثل قولي : «تعريف طيب للقارئ الأجنبي» ، «دعوى المؤلف صائبة في مجموعها» ، «إن سيطرته على مادته الغزيرة كمًّا وكيفاً .. طيبة» ، «ترجماته للشعر العربي إلى الإنجليزية حسنة في مجموعها» ، الخ ..

يقول الدكتور منح خورى : «الحق أن الكتاب قد أعد ، أصلا ، في مجال ما سمى بالإنكليزية Interdisciplinary Studies وهي في طليعة ما استجد في الجامعات الأميركية الكبرى «كهارفرد» وغيرها من أنواع الدراسات المشتركة التي تهدف إلى توسيع آفاق للمعرفة» . إن الريع ـ فيما يبدو ـ يأتي إلى درب منح خورى متأخرا . فهذه الدراسات القائمة على تبادل الأنساق الفكرية يرجع تاريخها في الغرب إلى خمسين عاما على الأقل ، وليست بالجدة التي يتوهمها كاتبنا . وكما أن قارىء كتابه الذى صدر في عام ١٩٧١ لايجول بخاطره أن في الدنيا مناهج نقدية من نوع البنيوية ، أو ما بعد البنيوية ، أو الشكلانية ، أو حتى «النقد الجديد» ، فإن منح خورى لا يجول بخاطره أن هذه الدراسات المستفيدة من غيرها مناهج مقررة ومعروفة ـ في هارفرد وغيرها ـ وأن ثمة مجلات مخصصة لهذا النوع من المباحث كانت تصدر في عام ١٩٦٤ ـ حين أعد رسالته ـ وقبل ذلك . لكن كاتبنا محدود العلم ، توقف عند أفكار القرن الماضي ومناهجه . ولست أؤاخذه على ذلك (فإن لهذه المناهج قيمتها) وإنما أؤاخذه على محاولته وضع الخمر القديمة في زقاق جديدة ، وادعائه أن ما أشبع بحثا ودرسا «في طليعة ما استجد في الجامعات الأميركية الكبرى» . إن سعى كاتبنا إلى الجدة مُشْجٍ حقا : لأنه لا يعدو أن يكون غارقا في نوم آسن ، أو في سبات دوجماطيقي لم يجد من يوقظه منه .

وكما صوبت لكاتبنا ـ في عرضي ـ بعض أخطائه الإنكليزية ، أستميحه عذراً أن أصوب له قوله عن خليل مطران : «أحله على رأس مدرسة التجديد ، وجعله بحق ماهداً مباشرا لقيام الحركة الرومنطيقية» ، وعن مطران وشوقي : «لذا كله عددتهما الرائدين المجددين والماهدين للاتجاهات الشعرية الطالعة من بعدهما» ، وعن عبد الرحمن شكرى «الماهد المباشر لظاهرة الرفض» . ليس في معجمات العربية كلمة «ماهد» هذه ، وإنما هي رطانة أعجمية لا تليق بمن يتصدى لتدريس العربية خارج البلدان الناطقة بها .

ومن دلائل افتقار كاتبنا إلى النضج ـ وهو الذى يتهمني بالافتقار إلى «التواضع العلمي» ـ كلمات الثناء التي يغدقها ، متغزلا ، على كتابه ، لا يجد في ذلك غرابة ولا حرجا : «لم يكن ما قلته فيه على جودته . . .» ، «أصالة البحث» ، «ليس أدلّ على ما في الكتاب من إضافة حقة من . .» ، «الإسهام الأول والفريد من نوعه» . هذه بعض الكلمات التي يصف بها المؤلف كتابه ، وكان الأجدر ـ لو كانت حقا ـ أن يدع لغيره قولها . لكنها النرجسية المفرطة ، والتوقف النفسي والوجداني والفكرى عند مرحلة من النمو بعينها ، وعين الرضا الكليلة عن عيوب الذات . انظر إلى فرحته ، وكأنه ناشئ يقرأ اسمه مطبوعا لأول مرة ، واعجب معي حين تراه يقول : «فرحت بادئ الأمر لوجود اسمي ـ على غير تشوف مني أو ارتقاب ـ بين عدد من مشاهير الأدباء» . لست أدرى كم بلغ الدكتور منح خورى من السن ـ وإني لأدعو له مخلصا بدوام الصحة ، وطول العمر ـ ولكني واثق من أنه قد جاوز ـ أو ينبغي أن يكون قد جاوز ـ مرحلة الفرحة برؤية اسمه بين«مشاهير الأدباء» !

لقد كنا ـ على الحق ـ نضمر الرفق بالمؤلف ، ونجهد ـ قدر طاقتنا ـ لإبراز نواحي التوفيق في كتابه . لكننا الآن ـ وقد رأينا نموذجا من أغلاطه الفكرية وعيوبه النفسية ـ نرانا في حل من أن نقومه بلا مجاملة ولا ترفق ، وموعدنا معه في كتابه "قراءات في الأدب العربي المعاصر : القصة والأقصوصة" (وقد وضعه بالاشتراك مع الأستاذ وليم برنر) ، وكتابه «مختارات من الشعر العربي الحديث» ، (وقد وضعه بالاشتراك مع الأستاذ حامد الجر) لكى نجلو النقاب عن أخطائه مترجما ودارساً ، وافتقاره إلى الحس اللغوى في العربية والإنجليزية على السواء ، كى يعرف من لا يعرف أقدار الرجال ، وكيلا تنطلى على الأغرار من الأجانب دعاوى هذا الذى لم يستكمل عدته من مناهج النقد وتطورات الفكر ، بل لم يستكملها من حروف الجر الإنجليزية واسم الفاعل في لغة سيبويه والخليل .

● حاشية ختامية غير علمية :

نذكر ـ على سبيل التفكهة والعبرة ـ هذه النماذج من أوهام المؤلف في كتابه «قراءات في الأدب العربي المعاصر» (ولعله لا يلقى بالتبعة على زميله في التأليف) ، إلى أن نفرغ له بالنقد المفصل والتعقب المستقصى .

ص ٢٢١ يقول عن نجيب محفوظ :

He began his literary career in the thirties with a number of historical novels, among them Abath al - aqdar, Radubis and Kifah Tibah

إن عبارة among them توحى بأن لنجيب محفوظ روايات تاريخية غير هذه الثلاث المذكورة ، وهذا واضح البطلان لأنه لم يكتب روايات تاريخية غيرها (وإن كان قد ترجم كتابا لجيمز بيكى عن مصر القديمة ، وكتب قصصا قصيرة من وحى التاريخ الفرعوني) . وكان الأجدر بالمؤلف أن يكتب namely أو viz قبل إيراد أسماء الروايات الثلاث .

لكن من يدرى ! ربما رد علينا الدكتور منح خورى بأن نجيب محفوظ ينشر الآن ـ في عام ١٩٨٣ ـ رواية تاريخية هي «أمام العرش» (في مجلة «الإذاعة والتليفزيون») وأنه في كتابه الصادر عام ١٩٧١ كان ذا بصيرة تنبؤية تستبق الأحداث باثنى عشر عاما ، وقد تجلت ـ لبصيرته الصافية ـ هذه الرواية التي عاد بها محفوظ إلى بداياته الأولى !

ولا نكاد نفرغ من هذه الغلطة التعبيرية حتى تقابلنا فى الجملة التالية غلطة تاريخية :

Then he turned to realistic novels depicting contemporary Egyptian life, beginning with khan al - Khalili (1941).

كلا ! بل قد كانت فاتحة روايات محفوظ الواقعية ذات المهاد العصرى هى «القاهرة الجديدة» (أو «فضيحة فى القاهرة») الصادرة عام ١٩٤٥ ، لا «خان الخليلى» الصادرة عام ١٩٤٦ .

وفى الكتاب الكثير مما يحتاج إلى تنقيح وحذف وإضافة . لأنه قد صدر فى عام ١٩٧١ وقد جدت أمور كثيرة منذ ذلك الحين . مما نرجو أن يتداركه منح خورى وزميله فى طبعة قادمة . خاصة أنه ـ فيما يبدو ـ كتاب مدرسى مقرر على طلبة بعض الكليات الجامعية الأمريكية : عند منح خورى أن نجيب محفوظ مازال مديراً لمؤسسة دعم السينما (ص ٢٢١) . وهو يذكر من مسرحيات الدكتور يوسف إدريس «ملك القطن» و «اللحظة الحرجة» (ص ٢٥٤) مغفلا أن له أيضا مسرحيات «جمهورية فرحات» و «الفرافير» و «المهزلة الأرضية» و «المخططين» و «الجنس الثالث» ويذكر أن له رواية «الحرام» ناسيا روايات «العيب» و «البيضاء» و «نيويورك ٨٠» . وعنده أن إحسان عبد القدوس مازال رئيسا لتحرير مجلتى «صباح الخير» و «روزاليوسف» (ص ٢٩٢) . ويذكر أن جبرا إبراهيم جبرا «روائى وشاعر وناقد أدبى» (ص ٣٤١) فهلا أضاف كلمة «ومترجم» ، حيث إن ترجمة شكسبير وفوكنر ليست أقل مفاخره ؟ ويذكر أن ليلى بعلبكى فى مطلع العقد الثالث من عمرها (ص ٣٥٥) فهلا زادها جريانا فى وادى السنين ؟

أغلب الظن أن كاتبنا لن يلقى بالا إلى هذه البسائط لأنه قد أصم أذنيه عن كل نقد ، ونام ـ كما يقول التعبير الإنجليزى ـ على أكاليل غاره ، ناسيا أن الأكاليل ليست كلها سواء ، وأن للتاريخ قلائد ينظمها درّاً ومخشلبا .

وأدع هذا كله لأتساءل كيف أباح الكاتب لنفسه ـ فى هذا الكتاب ـ أن يجرى قلمه فى نصوص الكتاب العرب ـ وفيهم رجال من طبقة طه حسين ، ومحمود تيمور ، وأحمد أمين (الذى أحاله منح خورى ـ بقدرة قادر ـ قاصا) ، ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وجبرا إبراهيم جبرا ـ لكى «يختصر قطعة وصفية مسرفة الطول ، أو يخلق إطارا منطقيا لفصل منتزع من سياقه فى رواية» (ص ١١ من التصدير) . أهذه هى أخلاقيات الترجمة الأمينة ؟ لا أقول للدكتور منح خورى ما قاله القديس يوحنا اللاهوتى فى ختام سفر «الرؤيا» : «إن كان أحد يزيد على هذا يزيد الله عليه الضربات المكتوبة فى هذا الكتاب . وإن كان أحد يحذف من أقوال كتاب هذه النبوة يحذف الله نصيبه من سفر الحيوة ومن المدينة المقدسة ومن المكتوب فى هذا الكتاب» . لا أقول له هذا حيث إن الأعمال الأدبية ليست عندى كتبا مقدسة تحوطها المحرمات ، ويكون الاقتراب منها نوعا من تدنيس المقدسات ، ولكنها على الأقل إبداعات بشرية ينبغى أن تعامل باحترام ، وأبسط مظاهر الاحترام أن تقدم النص كما تركه صاحبه دون حذف أو إضافة . يشكو الدكتور منح خورى من أنى أخاطبه كما لو كان أحد الطلاب عندى (ومن عادتى ـ كما يعلم طلابى ـ أن أعاملهم معاملة الراشدين المسئولين) ولكن ما حيلتى إذا كان يسيىء إساءة غليظة إلى أوليات البحث العلمى وأبسط مظاهره وهى دقة النقول ؟

فإذا انتقلنا إلى كتاب منح خورى وحامد الجر «مختارات من الشعر العربى الحديث» ، وجدنا من مظاهر افتقاره إلى الدقة قوله (على ص١٨) إن مقالة جبرا إبراهيم جبرا عن «الأدب العربى الحديث والغرب» منشورة فى المجلد الأول من «جيرنال أوف آرابيك لترتشار» (صحيفة الأدب العربى : لايدن ، هولندا) والصواب : المجلد الثانى .

وفى ترجمة بيت صلاح لبكى من قصيدة «ميلاد الشاعر» (ص ٥٢ ـ ٥٣) :

وقطعت مابينى وبين الأرض من صلة وود

يكتب And served all kinship and love between me and earth

إنما الصواب : severed لا served

ومن أفاكيه هذا الذى ينعى علىّ «الجهل الفاضح» ، أنه يترجم قول خليل حاوى فى مقدمة قصيدة «البحار والدرويش» :

أبحر إلى ضفاف «الكنج» منبت التصوف (ص ٦٠)

إلى Set sail for the banks of the Congo that fountainhead of Sufism

أى كونغو هذه ؟ كونغو برازفيل ام كونغو كينشاسا ؟ إنما المراد نهر الكنج Ganga أو Ganges المقدس من أنهار الهند . ولئن كان قد فاته أن يسمع به فى دروس الجغرافيا (وما علمنا قبل الآن أن الكونغو اشتهرت بكونها مهدا للتصوف) ، لقد كان خليقا به أن يسمع عنه فى البيت ٣٩٥ من قصيدة إليوت «الأرض الخراب» : Ganga was sunken...

وفى ترجمته لبيت صلاح عبد الصبور من قصيدة «أحلام الفارس القديم» ص١٤٨ ـ ١٤٩ :

وانكسرت قوادم الأحلام

يكتب The vanguards of his dreams are shattered

إنما الـ vanguards هى طلائع الجيش ، والمراد هنا هو القوادم (جمع قادمة) primaries أو primary quills وهى كبار ريش جناح الطائر (فى الجزء الثانى من «المعجم الوسيط» الذى أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة : «القادمة إحدى ريشات عشر كبار ، أو إحدى أربع فى مقدم الجناح». الطبعة الثانية ١٩٧٣ ، ص ٧٢٠) باعتبارها متميزة عن الخوافى secondaries أو coverts وهى ما دون قوادم الجناح . هكذا يفسد المترجم الصورة المتضمنة فى بيت عبد الصبور بترجمة حرفية لا خيال فيها .

وهو يورد فى القسم السِيَرى عام ميلاد عبد الصبور ١٩٣١ (ص ٢٤٣) فهلا أضاف ، فى طبعة قادمة ، تاريخ وفاته (١٩٨١) ؟

ومن أمثلة افتقاره إلى الدقة ترجمته عبارة «نفق التاريخ» (من قصيدة أدونيس «الغرب والشرق» ص ١٩٨ - ١٩٩) إلى history's buried path والصواب tunnel . وبين الكلمتين فرق دقيق ربما كان من الإسراف فى التفاؤل أن ننتظر منه أن يفطن إليه . وللدكتور مقالة بالإنجليزية منشورة فى المجلد الأول (١٩٧٠) من «جيرنال أوف آرابيك لترتشار» (صحيفة الأدب العربى ، الناشر : ا . ج . بريل ، لايدن بهولندا) ، عنوانها «لويس عوض : رائد منسى لحركة الشعر الحر» ، يذكر فيها أن لويس عوض currently (حاليا) يشغل منصب المستشار الثقافى والمحرر الأدبى للصفحة الأدبية بجريدة «الأهرام» (ص ١٣٧) . فهلا أحال الفعل المضارع إلى فعل ماض ، وقد أزاح الله لويس عوض من «الأهرام» ومن غيرها ؟

ويعكس فى نفس المقالة اسم الناقد الدكتور غالى شكرى فيسميه «شكرى غالى» (ص ١٤٣) . لا بأس ، فالأب يمكن أن يصبح ابنا ، والطفل أبو الرجل كما قال وردزوورث .

ومن عجائبه فى الترجمة أنه يترجم كلمة bayt إلى couplet (ص ١٣٧) وإنما هى تعادل كلمة line ، على حين تترجم كلمة couplet إلى «دوبيت» أو «ثنائى» أو «مثنى» .

أكتفى بهذا القدر الآن إلى أن أفرغ لكتابنا (رغم كثرة مشاغل الفكرية) وأدع القارئ «فصول» أن يفصل فى هذه الأمور وغيرها . إن الحق أبلج ، وأعطاه الدكتور منح خورى صارخة تصك القارئ صكا . فليتقض ما أقوله هنا إن استطاع ، وليعده - إن شاء - إلقاء للقفاز ، ودعوة إلى البِراز العلمى وحده .

تصويب

ورد فى ص ١١٢ ترجمة محاورة تركيبية (paradigmatic) ، وترجمة استبدال (syntagmatic) والعكس هو الصحيح .